MUZYKA POLSKA

1935

SPIS RZECZY ZA ROK 1935

ARTYKUŁY

SPRAWOZDANIA

Z RUCHU MUZYCZNEGO W POLSCE

VARIA

MUZYKA POLSKA

V

KWARTALNIK

1935

TREŚĆ:

NASTĘPNY ZESZYT UKAŻE SIĘ W MAJU 1935 R.

PRENUMERATA: 10 zł. rocznie. 5 zł. półrocznie
Cena pojedyńczego zeszytu 3 zł.
Adres Redakcji i Administracji:
Warszawa, Święto-Krzyska nr. 16. Telefon 2-18-16
Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej
Konto czekowe P. K. O. nr. 18.670

Druk. [illegible] Warszawa

MUZYKA POLSKA

KWARTALNIK

POŚWIĘCONY ZAGADNIENIOM ŻYCIA MUZYCZNEGO W POLSCE

ORGAN TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ

Rok 1935 | Komitet Redakcyjny: Adolf Chybiński, Bronisław Rutkowski i Kazimierz Sikorski | Zeszyt V

ADRES REDAKCJI I ADMINISTRACJI: WARSZAWA, ŚTO-KRZYSKA 16. TELEFON 2-18-16 P.K.O. 18.670

Prof. Uniw. Dr. ADOLF CHYBIŃSKI

HAENDEL I BACH

(W 250 ROCZNICĘ URODZIN)

LUŹNE UWAGI

Wymienia się ich zwykle razem, tak jak Palestrinę i Orlanda di Lasso, ponieważ w swoim czasie, t. j. w I połowie XVIII wieku nietylko uzupełniali się wzajemnie, obejmując wszystkie formy i środki ówczesnej muzyki, ale także z tego powodu, że nie stwarzając nowego stylu (poza wartościami stylu osobistego) i nie budując nowych dróg dla dalszej ewolucji, byli „tylko“ najgenjalniejszem spełnieniem i kulminacyjnym punktem wszystkich dążeń, które po śmierci Palestriny i Orlanda di Lasso (1594) złożyły się na epokę stylu barokowego w muzyce, a które dzięki ich genjalnemu uchwyceniu istoty wszelkich problematów baroku muzycznego otrzymały najdoskonalszą, a zarazem ostateczną postać.

Nie były to, mimo trwających do dnia dzisiejszego działań ich sztuki, bynajmniej indywidualności centralne, dookoła których grupują się większe lub mniejsze siły twórcze, przejmujące ich ideje, aby je dalej rozbudować, przekazać przyszłości w formie tak lub inaczej przetworzonej, unowocześnionej w drodze ewolucji, mającej swe najróżniejsze źródła. Haendel i Bach — to wprawdzie najwyższe szczyty w massywie baroku muzycznego, ale nie znajdują się one w jego centralnem położeniu, lecz na jego krańcu, opadającym niemal stromo. Gdy się stanie na tych najwyższych

szczytach, widzi się dopiero wyłaniający się z poza nich inny massyw, idący prawie równolegle i wspinający się ku pierwszemu szczytowi klasycyzmu, Haydnowi, potem ku Mozartowi i Beethovenowi, których położenie będzie już istotnie centralne. Po śmierci bowiem Bacha (1750) i Haendla (1759) styl barokowy nie posiada już żadnych szans rozwoju, nie dlatego, iżby zdawano sobie wówczas sprawę, że dzieła ich są ostatniem słowem baroku, ale dlatego, że już za ich życia przygotowywały się najzupełniejsze, skrajnie radykalne przemiany wszelkich wartości stylistycznych, wobec których Haendel i Bach musieli wydać się, mimo całej genjalności i mimo nawiązywania do niektórych zupełnie nowych idei, umysłami nastawionemi retrospektywnie, jeśli nie archaicznie. Szybko, bowiem, barokowa polifonja ustępuje miejsca homofonji, fuga przestaje być dominującą i najbardziej rozwiniętą formą, a osiągnąwszy dojrzałość swoich środków, kształtów i treści, ustępuje wraz ze spokrewnionemi ze sobą formami nowej homofonicznej sonacie. Organy, instrument par excellence barokowy, nie dają już żadnych podniet twórczych. Mija dość szybko, w niektórych względach nawet bardzo szybko okres Haendla i Bacha, okres przejściowy, w którym dawne środki i formy i dawna treść były już na wyczerpaniu, nowe zaś fermentowały gwałtownie, choć jeszcze się nie skrystalizowały. W roku śmierci Bacha są już wykończone fundamenty nowego stylu, w roku śmierci Haendla pisze Haydn swoją pierwszą symfonję. Wkrótce pod ciosami racjonalizmu („umarli jadą szybko“), o Bachu wie się niebawem tylko tyle, że był genjalnym organistą, Haendla zna się niemal tylko z kilku oratorjów. Jest to cokolwiek za mało jak na 60 tomów dzieł Bacha i 100 tomów dzieł Haendla, wydanych dość późno w XIX wieku.

Haendel i Bach byli bezsprzecznie największymi kompozytorami swych czasów, ale wszystkie ich dzieła dowodzą niezbicie jednego: korzystali w jaknajszerszej mierze z wszelkich podniet, jakie płynęły ku nim, zarówno z muzyki starszej, jak i im współczesnej, od mszy palestrinowskiej do najmodniejszej suity francuskiej, co nie pomniejszyło ich genjalności i nie zmieniło ich indywidualnego stylu. Korzystali ze wszystkiego, co płynęło ku nim ze wszystkich stron, ze wszystkich krajów, które miały w muzyce coś do powiedzenia (Niemcy, Włochy, Francja, Anglja), uczyli się od wszystkich, nawet niegenjalnych talentów (nietylko ze swej młodości), o ile dzieła ich przynosiły z sobą nowe ideje lub nawet tylko nowe środki i formy. A więc eklektycyzm? W najwyższym

stopniu „tak“ i w najszerszej mierze „nie“! Każda obca myśl, przyjęta przez Haendla lub Bacha i w ich duchu i stylu przetworzona, w ogniu ich indywidualności oczyszczona, nabierała dopiero swego znaczenia istotnego, uzyskiwała swój właściwy sens i plastykę swej treści, swe pogłębienie i ostateczną postać. Wystarczy przypatrzeć się choćby nawet jednemu ze słynnych „plagjatów“ Haendla, aby porównując je z ich źródłami uznać te ostatnie za niewiele więcej niż surowiec, z którego Haendel tworzy dopiero postać przekonywującą. Wystarczy też przypatrzeć się stosunkowi Haendla do Corelli'ego, pod którego mocnym wpływem pozostawał do końca życia i zestawić ich orkiestrowe koncerty. Niezrównany jest Corelli, ale niedościgniony jest Haendel! Większość koncertów Vivaldi'ego należy do najwartościowszej muzyki orkiestrowej z czasów Bacha, ale koncerty brandenburskie, na nich wzorowane są niebotycznie piękniejsze i przepaścisto głębsze. I u Haendla i u Bacha jest wcielone „prawo lepszego“, a więc najwyższe prawo w sztuce; tylko że niezawsze to, co nowe, jest przywilejem największego. Ściśle rzecz biorąc, Haendel, w porównaniu z Bachem, na tle swej współczesności był w swym stylu o wiele bardziej homofoniczny, bliższy czasowi nadchodzącemu, prawie już nadeszłemu. W koncertach organowych i orkiestrowych Haendla znajdują się ustępy niemal w stylu Haydna. W mszach Bacha znajdujemy fragmenty — jedne z najpiękniejszych — które w swym zupełnie nieprotestanckim mistycyźmie, obcym Haendlowi, przywodzą na myśl czasy dawne.

Pierwej zapomniano o Bachu niż o Haendlu, choć obydwoma interesował się Mozart i Beethoven, zwłaszcza ten ostatni, jeśli chodzi o twórcze zainteresowanie. Rzecz jasna, że spojrzenie romantyków w przeszłość, w przeszłe „nieznane“ musiało zmienić sytuację zwłaszcza na korzyść najwcześniej zapomnianej sztuki Bacha, którą wraz z jeszcze dawniejszą uznawał „wiek oświecenia“ za „gotyckie barbarzyństwo“, niegodne, aby się niem zajmowała ówczesna „współczesność“, galanteryjnie-oświecona, racjonalistyczna rokokowość, nieprzystępna dla skomplikowanej, polifonicznej harmoniki Bacha i dla jego mistyki. Ale tu znaleźli romantycy pomost pomiędzy sobą i Bachem, a wkrótce i Haendlem. Sztuka tych dwóch twórców stała się ponownie aktualna w życiu muzycznem w różnych postaciach. Dziś, w okresie zwalczania romantyzmu jest bardziej aktualna niż przedtem. W erze antyhistorycznego nastawienia i kryzysowego hasła: „precz ze starzyzną i trupiarnią muzyczną“, ale równocześnie polifonicznego nastawienia, jako reak-

cji przeciw późno-romantycznej wybujałości, musiało nastąpić zbliżenie przedewszystkiem do polifonji barokowej, a więc Bacha i Haendla w pierwszym rzędzie, nie mówiąc już o innych, mniejszych, ale jakże żywotnych! Oczywiście każdy etap XIX i XX wieku widzi w muzyce Bacha to, co jest mu bliższe. Okazuje się, że sztuka Bacha jest wielopostaciowa w swej absolutnej treści i formie. Dlatego może w uwzględnieniu jej głębi myśli mówi się coraz śmielej o Bachu jako o największym twórcy muzycznym wszystkich czasów. W kryzysowym impasie sięga się po niejedną „staszyznę". Gdy szukano genealogji absolutnego linearyzmu a zarazem „bitonalności", nie wahano się szperać w dziełach Bacha, biorąc zresztą pozory za rzeczywistość (w wyższym stopniu „bitonalne" są liczne kompozycje XIV i XV wieku). Ale jest coś z prawdy w powiedzeniu Regera, że niejedno, co uchodzi za „wynalazek" nowszych czasów, znajdujemy już u Bacha, w swoim czasie bardziej konserwatywnego niż Haendel. Sięga się po nazwane przecież historycznemi formy lub formalne ideje Haendla i Bacha. Pisze się w wielkiej ilości koncerty orkiestrowe, partity, passacaglia, tokkaty. Instrumentuje się dzieła organowe i inne również utwory Bacha. Wznawia się staroklasyczną orkiestrę kameralną, tworzy się wiele utworów solowych dla różnych instrumentów dętych, oraz ich zespołów, zarzuca się konstrukcję symfonicznej orkiestry, wywodzącej się od klasyków, natomiast instrumentuje się każdy utwór w odmiennym składzie instrumentów, powołując się na „koncerty brandenburskie" Bacha. Wznawia się nawet opery Haendla (poza jego oratorjami), tworzy się także heroiczne oratorja à la Haendel. Tak więc dochodzi do głosu i „mistrz wielkiej peruki", barokowego „zopfu". W noworzeczowym konstruktywiźmie pojawia się nawet „kanon raczy", którym Bach niekiedy się bawił, narażając się w XIX wieku na uszczypliwe uwagi. Równocześnie z tą „starzyźnianą", wpływologiczną twórczością pragnie się być jak najbardziej „współczesnym", odwróconym od wszelkiej „starzyzny". W stare, rozwojowo archaiczne formy usiłuje się włożyć nową treść, zamiast, zatrzasnąwszy za sobą drzwi przeszłości, nową treść oblec w nowe, a nie odnawiane formy, nawet schematy formalne. Niekiedy trudno rozpoznać, czy się ma do czynienia ze stylizacją czy też ze stylem. Widoczne są starania o przerwanie tradycji z bezpośrednio poprzedzającym współczesność okresem romantycznym, a równocześnie nawiązuje się do okresu poprzedzającego klasycyzm. Argumentuje się to faktem powrotów co pewien czas identycznych założeń artystycznych,

co zresztą jest zgodne zupełnie z faktami. Ale odnawianie form? i to form, które wraz z treścią wyczerpały się w swoim czasie i zużyły? Ale romantykom wypominano, że niekiedy sięgali do archaicznych form, gdy się dziś to samo czyni, wszystko jest w porządku, ponieważ dzieje się to dziś, współcześnie, z zastosowaniem współczesnych środków. Oczywiście nie można mieć nic przeciw posługiwaniu się dawnemi, archaicznemi formami, jeżeli w wyniku powstają dzieła wielkich talentów. Chodzi raczej o to, że wraz z tem wszystkiem rozlega się wielka wrzawa słowna, nawoływanie do zerwania z przeszłością, z której się jednak korzysta w ten czy w inny sposób. Zupełnie dobrze zdajemy sobie sprawę z tego, że istnieje znaczna ilość współczesnych kompozytorów którzy z archaicznej przeszłości zupełnie nie korzystają i nie czerpią z niej ani jednej podniety, ale wśród najwybitniejszych, nawet najgenjalniejszych współczesnych twórców rzeczywiście nowych wartości można zauważyć kilku, którzy posługują się formami a częściowo i stylem, wskazującym w przeszłość odległą, w czasy Haendla i Bacha. Można to uznać za objaw tych dążeń które pragną przywrócić muzyce absolutnej, niezwiązanej z żadną inną sztuką, pełni autonomji. W dążeniu tem, idącem w parze z zerwaniem z formami, jakiemi posługiwała się romantyczna stylistyka, sięgnięto aż do tak odległych czasów, jak do zawsze żywotnej staroklasycznej muzyki, której ośrodek dla współczesnego artysty stanowi Haendel i Bach. Ale rozwój współczesnej muzyki odbywa się w tak szybkiem tempie, że wolno przewidzieć zwycięstwo tej grupy współczesnych twórców, którzy, oddalając się ewolucyjnie od romantyzmu, nie widzieli konieczności uczynienia tego w drodze skrzyżowania swego stylu osobistego z formami i stylem staroklasycznym.

Nasuwa mi się jeszcze jedna uwaga, odnośnie do kultu, zwłaszcza utworów Bacha. Nie da się zaprzeczyć, że popularność sztuki Haendla nie stała się tak powszechną, jak popularność sztuki Bacha, zaszczepianej niemal od pierwszych lat nauki muzyki każdego pianisty. Jest to o tyle dziwne, że sztuka Haendla jest stosunkowo prostsza, niekiedy nawet o wiele prostsza i zrozumialsza i dlatego bardziej przystępna dla młodych umysłów. Przecież niktby nie mógł twierdzić, że kilkunastoletni pianista jest w stanie zrozumieć i ogarnąć cudowną mechanikę i głębię ducha bachowskich inwencyj. Miałem sposobność słyszeć te arcydzieła w wykonaniu Busoniego, który czasem ze względów pedagogicznych umieszczał je w programie swych koncertów. Po takiem wykonaniu dopiero widzi się, jak bardzo bezcelowem i fałszywem w założeniu jest

zmuszanie kilkunastoletnich adeptów gry fortepianowej do grania inwencyj lub fug Bacha, które zrozumieć może tylko dojrzały intelekt, i to utalentowanego pianisty. Wyjaśnienie i wzorowe wykonanie ich przez nawet znakomitego pedagoga nie otworzy jeszcze tego sezamu, do którego trzeba dojrzeć, aby w niem zasmakować. Nadanie zaś inwencjom a także fugettom charakteru ćwiczeniowego w grze polifonicznej jest na mój przynajmniej gust czemś niesmacznem. Do tego celu może służyć inna literatura. Wprawdzie Bach uznał sam pedagogiczny cel swych inwencyj, ale w czasach polifonicznego nastawienia rola inwencyj była nieco inna. Dzieło to miało służyć także jako wstęp do nauki kompozycji... Czy dziś także? Dziś, w erze ponownego nawrotu do polifonji?

Nie jest trudnem stwierdzić, że pojęcie u nas o sztuce Haendla i Bacha jest bardzo na ogół jednostronne. Muzykę ich uznaje muzykalny ogół przedewszystkiem za kościelną, oratoryjną i t. p. Za mało wie się o nich jako o kompozytorach świeckich, poza — repertoarem „konserwatoryjnym". Za mało uczyniono, aby ogółowi muzykalnemu pokazać Bacha i Haendla z innej jeszcze strony. Za mało słyszy się ich dzieł organowych, które ogół uznaje za kościelne, ponieważ—organy są instrumentem kościelnym. Za mało wykonuje się dzieł orkiestrowych Haendla i Bacha, mimo że przystępność ich a zarazem ich olbrzymia siła witalna przyczyniłyby się do pojmowania ich sztuki od innej strony. Takie n. p. suity orkiestrowe Bacha, grywane za jego życia nawet na placach publicznych w Lipsku, byłyby w możności skorygować poglądy ogółu muzykalnego, podobnie jak orkiestrowe i organowe koncerty Haendla. Dobrze wykonana suita h-moll Bacha z fletem koncertującym może łatwo stać się utworem popularnym. Ileż porywających swym olbrzymim temperamentem koncertów Haendla mogłoby w niwecz obrócić wiecznie powtarzane bajeczki o „nudnej muzyce staroświeckiej", podtrzymywane przez nieodpowiedzialnych skrybentów!

Wiek XIX (a jak dotychczas także XX) był pod niejednym względem wiekiem przesad. Przeceniano, niedoceniano, potępiano i porównywano to, co porównań nie wymagało i nie wytrzymywało. Zamiast powiedzieć: „Haendel *i* Bach", zapytywano: „Haendel *czy* Bach", tak jakby to miało jakiekolwiek znaczenie dla sztuki i nauki. Oddano pierwszeństwo Bachowi, może słusznie, ale także i skrajnie jednostronnie. Co znajdziemy u Haendla, tego nie znajdziemy u Bacha. Dlatego w równej mierze należy ogół zapoznawać z arcydziełami obydwóch, wzajemnie się uzupełniających wielkich mistrzów baroku muzycznego.

ROMAN PALESTER

BACH A WSPÓŁCZESNOŚĆ

Powinnoby się zacząć tak: „Dnia tego i tego bieżącego roku mija tyle i tyle lat od dnia urodzin jednego z największych genjuszów wszystkich czasów“. I dalej, parę górnolotnych zdań, po których następuje krótszy lub dłuższy rozbiór życia i działalności czcigodnego genjusza z płytszem lub głębszem, prawdziwem lub fałszywem uzasadnieniem jego znaczenia dla współczesnej generacji, a często nawet i bez tego uzasadnienia. Wszystko to razem, opatrzone redakcyjną wzmianką okazyjno-rocznicową i wydrukowane na honorowem miejscu, bywa pomijane przez większość czytelników i dzięki temu mija bez korzyści, bez echa i nawet bez wspomnienia. Niestety niema na to rady! W wychowaniu bowiem ostatnich pokoleń zwyciężał do tego stopnia punkt po punkcie, piędź po piędzi przyrodniczy, biologiczny kierunek wykształcenia, że oduczyliśmy się zupełnie myśleć nietylko historycznie, ale nawet nauczyliśmy się nieufności i pogardy dla wszelkiego humanistycznego sposobu rozumowania. Toteż, kiedy w powodzi rocznic, któremi się najsłuszniej w świecie nie interesujemy, trafi się rocznica, która daje możliwości pewnych sprawdzeń i sądów, której przemyślenie nie przeszłoby bez skutku, wywartego na naszych najistotniejszych zainteresowaniach i problemach, to niestety przez nabytą pogardę dla myślenia historycznego przemija ona dla nas nieprzemyślana i niewykorzystana. Wyjątek oczywiście stanowią rocznice inscenizowane przez pewne warstwy społeczne dla okłamania i opanowania innych warstw; jeśli chodzi o podobne rocznice, to świat naszej cywilizacji jest olśniewająco bogaty w przykłady najbardziej świadomego, perfidnego okłamywania całych klas społecznych i narodów i w przykłady najpodlejszych morderstw moralnych lub najfałszywszych gloryfikacyj,

dokonywanych w imię wątpliwej wartości „pedagogji społecznej“. Czemże innem jest przeciętny podręcznik historji powszechnej, stworzony dla użytku naszej warstwy w tylu najbardziej skłóconych ze sobą wersjach ile jest murów i murków granicznych na kuli ziemskiej, czemże innem jest ten podręcznik, jak zbiorem fałszywych, zakłamanych rocznic, z których wielu powinniśmy się wstydzić, gdybyśmy umieli czytać w historji i gdyby ta historja uczyła nas humanistycznego spojrzenia na świat. Dziwne, na ile zakłamań godzimy się w historji, na ile kłamstw przymyka oczy człowiek XX-go wieku, tej epoki, która tak przesadnie obróciła wszystkie swoje usiłowania w kierunku poznania przyrodniczego.

Ale jest i inny rodzaj rocznic. To rocznice tych zdarzeń, których prawda nie istnieje objektywnie, sama dla siebie, ale których najgłębszą, subjektywną treść nosimy w sobie jako swoją własną prawdę. Dotyczy to w pierwszym rzędzie zjawisk z dziedziny sztuki. Tu przynajmniej możemy się obejść bez podręczników, bez tych celowo kompilowanych pośredników z patentem na „objektywną“ prawdę, tu rocznica dotyczy czegoś, co albo jest dla nas bezapelacyjnie żywe, prawdziwe, istotne, albo..., albo nie obchodzimy wogóle rocznicy.

Bo nietylko żaden artykuł, ale nawet najwspanialsze gromadne manifestacje nie potrafią ożywić dla nas czegokolwiek, o czem nasze najistotniejsze odczucie nie mówiłoby nam, że jest istotnie żywe i prawdziwe, nie potrafią wrazić w naszą pamięć czegoś, o czembyśmy nie pamiętali i bez okazyjnej rocznicy, nie nakażą nam kochać kogoś, kogobyśmy nie kochali już dawniej. Dlatego, jeżeli ważę się dziś pisać parę nieudolnych i oderwanych refleksyj na temat wyrażony w tytule, to muszę się zgóry zastrzec: nie piszę dla tych, którzy te słowa będą czytać jedynie z nawyku odczytywania pisma „od deski do deski“, ani tembardziej dla tych, którzy to czytać będą z o kazji rocznicy bachowskiej. Temat jest przecież zbyt ograniczony, aby był bliski wszystkim; a ci, którym będzie bliski, ci właśnie nie obchodzą, w banalnem tego słowa znaczeniu, rocznicy bachowskiej! Ci właśnie żyją w jego klimacie muzycznym, dla tych właśnie jest on czemś tak wiecznie żywem i młodem, zawsze pulsującem gorącą krwią i życiem, że, jeżeli już koniecznie mają zwracać uwagę na daty, to chyba będą obchodzić tryumfalnie, tak dziś, jak i codziennie, jak wielu przed nimi i wielu po nich obchodzić jeszcze będzie codzienną rocznicę jego wiecznej świeżości i młodości i niezrozumiałej a nieprzemijającej siły przemawiania do serc ludzkich, ich jednania i zdobywania.

Nigdy nie mogłem oprzeć się pewnej podświadomej, nieuzasadnionej obsesji, którą odczuwam w stosunku do Bacha. Oto, o ile dla rozmaitych twórców odczuwam miłość, szacunek, przywiązanie powstałe na podstawie przeżyć, które zawdzięczam ich poszczególnym, dość przypadkowo poznanym utworom, o tyle nie mogę znieść myśli, że mój stosunek do Bacha mógłby być puszczony na fale podobnie przypadkowego grywania sobie lub słuchania jego utworów. Staram się go stale „uprawiać", kultywować w formie zdobywania cegiełki za cegiełką w tej, niemal nadludzkiej budowli, jaką stanowi dzieło bachowskie. Dobrze jest całe okresy znajomości z Bachem poświęcać „rozważaniu" poszczególnych właściwości jego muzyki; dobrze jest poznać jego sposoby prowadzenia głosów, jego upór w przezwyciężaniu materjału (istnieje n. p. pewien finał z sonaty fortepianowej, oparty na motywie akordowym, tak rytmizowanym, że nie nadaje się absolutnie do przeprowadzenia kontrapunktycznego; a właśnie Bach prowadzi go od początku do końca kontrapunktycznie! I takich przykładów jest więcej), jego oryginalne właściwości w używaniu orkiestry, jego jakiś przedziwnie skondensowany, lapidarny, odróżniający go od wszystkich innych kompozytorów, sposób wyrażania myśli muzycznej i cały szereg innych właściwości, pozornie, może nie pierwszej wagi, ale w następstwie wytwarzających ten istotny, intymny stosunek, bez którego niema prawdziwie głębokiego i pełnego zrozumienia.

Zresztą, niezależnie od chwilowego przeżycia, jakie nam daje poszczególny utwór bachowski, istnieje inny, specyficzny rodzaj wzruszenia, odczuwanego niezależnie od momentu ścisłej apercepcji słuchowej. Przy stałem obcowaniu z dziełem Bacha, po przegryzieniu kory szkolnych nudów, znajdujemy się w lepkim, pachnącym miąższu, który sam jest całym światem dla siebie. Ten miąższ jest czemś, jeśli tak można, pozornie paradoksalnie, powiedzieć, wyrastającem ponad sam fenomen czysto dźwiękowy i przesłaniającem konkretną formę zewnętrzną tego czy innego utworu. W pewnych chwilach czuję doskonale, że można obcować z istotą muzyki bachowskiej, z tem co jest w niej absolutne, nieomal bez pośrednictwa dźwięku czy konkretnego tego lub innego utworu. Można „słuchać" samego pojęcia „muzyka bachowska" bez pośrednictwa zmysłowej realizacji i psychicznej konkretyzacji nastroju. Osobiście zresztą rzadko reaguję na moment nastrojowy w muzyce Bacha, jako na coś decydującego czy nawet ważkiego. W odniesieniu do substancji dźwiękowej tej muzyki określanie nastroju,

jako czynnika z konieczności posługującego się konkretnemi pojęciami i uogólnieniami, jest mało subtelne i jakgdyby wzięte z innego świata. Bo jednak bardzo trudno jest mówić o tej muzyce. Jest znacznie doskonalsza i subtelniejsza od mowy, jaką się ludzie posługują między sobą i służy właśnie do określania tego, co się nie daje wyrazić słowami.

Przed niedawnym czasem czytaliśmy w „Muzyce Polskiej“, w artykule o muzyce w Sowietach (por. artykuł M. Neuteicha: Muzyka w Z. S. S. R.) streszczenie rozumowania muzykologów sowieckich na temat „bazy klasowej“ Bacha, jego „rodowodu“ mieszczańskiego i wyjścia poza sferę, dla której pracował i tworzył. Rozumowanie to ma oczywiście za sobą, z punktu widzenia teorji materjalizmu dziejowego, ważny, niemal rozstrzygający argument w fakcie, że wielkość Bacha została zrozumiana i uznana właśnie w epoce rozkwitu burżuazji i zwycięskiego pochodu naprzód ideałów mieszczańskich. Wydaje mi się jednak, że niemniej ważnym powodem „odkrycia“ Bacha właśnie w pierwszej połowie XIX-go wieku, a nie wcześniej, była przedziwna treść osobista jego muzyki, te wszystkie trudne do nazwania, ale łatwe do odczucia wartości, które pojąć mogło najlepiej pokolenie romantycznych mistyków. Przecież gdyby tok dziejów sztuki zmienił się o tyle, że rozkwit romantyzmu nastąpiłby o 50 lub 100 lat później, to oczywistem się staje, że i Bach zostałby „odkryty“ i spopularyzowany o ten okres czasu później. I dlatego argumenty muzykologów sowieckich nie wydają mi się w stu procentach przekonywujące. Taksamo późniejsze dzieje Bacha nie płyną konsekwentnie za przemianami społecznemi w myśl teorji marksowskiej. Jeżeli bowiem Bach wszedł bezapelacyjnie w krew ludzi świata mieszczańskiego, to niezrozumiała staje się jego zdolność oddziaływania także na warstwę proletarjacką, któremu to faktowi nie można zaprzeczyć ani na przykładzie Z. S. S. R., ani na przykładzie publiczności niemieckiej, która, jak wiadomo, nie składała się nigdy tylko z warstwy mieszczańskiej.

Dlatego, wydaje mi się, że lepiej będzie porzucić ścisłe, surowe i choć w zasadzie słuszne, jednak w gruncie rzeczy nie pogłębiające samego przedmiotu w sensie muzycznym budowle teorji materjalistycznej i przenieść się na subtelniejszy i bardziej elastyczny grunt rozważań ściśle artystycznych.

Bardziej interesujące są bowiem dzieje dzieła bachowskiego w ciągu tych stu lat, jakie upływają od pierwszych wykonań jego utworów przez Mendelssohna w lipskim „Gewandhaus“, dzieje, rozpatrywane pod kątem wpływu, jaki jego muzyka wywarła na rozmaitych kompozytorów w ciągu tego czasu. I tu nasuwa się ciekawe spostrzeżenie: oto wypadek wpływu wyraźnie ustalonego, niejako „oficjalnie“ przez zainteresowanego kompozytora przyznanego zdarzył się dopiero przed kilkunastu laty w entuzjastycznym (i dość krótkotrwałym) „zwrocie bachowskim“ Strawińskiego. Tymczasem, po głębszem zastanowieniu się dojdziemy do wniosku, że myli się, kto przypuszcza, że już romantycy nie odnieśli dużych korzyści ze znajomości dzieł Bacha i że już oni nie byli przez jego muzykę często inspirowani. I tu posunę się nawet do twierdzenia pozornie może nieco ryzykownego: wydaje mi się, że romantycy i neoromantycy (nigdy nie mogłem zrozumieć potrzeby tego rozróżnienia) pojmowali Bacha i byli pod wpływem jego muzyki w znaczeniu znacznie głębszem, aniżeli kompozytorzy współcześni. Byli w znacznie mniejszym stopniu zasugerowani bogactwem jego środków, jego techniką, a odczuwali natomiast to, co jest najtrudniejsze, odczuwali ducha jego muzyki i jej specyficzne wartości, jeśli tak można powiedzieć, ponadmuzyczne. Czemże innem jest cała muzyka kościelna Liszta, czem innem jest podejście do muzyki Brücknera lub nawet Mahlera, jeśli nie zapatrzeniem się w absolutny, samowystarczalny charakter muzyki, tak wspaniale uwidoczniony w dziele Bacha; a muzyka Brahmsa, widziana oczywiście z najszerszej perspektywy, czyż niema u podstawy swojej tego właśnie charakterystycznego podejścia bachowskiego?

W przeciwieństwie do tego przejęcia się duchem muzyki bachowskiej, pokolenie kompozytorów współczesnych znalazło w osobie Strawińskiego autora, który w szeregu swoich najbardziej karkołomnych łamańców ideologicznych proklamował także w pewnym momencie jakiś, bliżej nieokreślony „powrót“ do Bacha o zdecydowanym zapaszku reakcjonistycznym. Pisał wtedy dość trafnie o tym, nazewnątrz chłodnym i ukrytym ogniu wewnętrznym muzyki bachowskiej, a pozatem powoływał się ciągle na znaczenie momentów formalnych i na przewagę kontrapunktu nad ściśle homofonicznemi formami myślenia muzycznego. Rezygnował od początku i zostawiał świadomie na uboczu treść i ducha muzyki bachowskiej, trzymał się zato kurczowo bachowskich form wyrazu i w rezultacie—chybił. Ten okres w jego twórczości (zresztą dość krótki) nie wydał ani jednego dzieła o głębszym oddechu, upa-

miętnił się natomiast szeregiem utworów charakterystycznie „suchych“, zawierających w sobie muzykę „absolutną“, oderwaną i przez to nieprzekonywującą. Nie znam muzyki bardziej obcej treści i duchowi muzyki Bacha, jak te utwory, zrodzone z zapatrzenia się w obce środki techniczne i kompletnego braku odczucia, co się poza temi środkami kryje.

Natomiast w wypadku Hindemith'a bałbym się iść za przykładem oficjalnej krytyki i wiązać jego muzykę zbyt ściśle z wpływami bachowskiemi. Oczywiście, jeżeli wszystko, co jest związane z kontrapunktycznem, linearnem myśleniem muzycznem ma mieć związek z Bachem, to i Hindemith'owi nie można tego związku odmówić, ale jeżeli decydującym ma być charakter, wyraz i treść muzyki, to okaże się, że Hindemith poza drobnemi, czysto zewnętrznemi zależnościami posiada mocne i oryginalne własne oblicze twórcze.

Z powyższych uwag na temat zależności rozmaitych autorów od Bacha nasuwa mi się wniosek, który nie przemawia za tem, jakoby — dobroczynny bezwątpienia — wpływ Bacha sięgał ostatnio głębiej i istotniej, aniżeli wpływ wywierany przez jego muzykę na pokolenia romantyków, wniosek, który w skrócie wyrazić można następująco: o ile dla XIX wieku Bach był twórcą Mszy h-moll, o tyle dla wieku XX jest autorem inwencyj i preludjów. Oczywiście jestto wniosek świadomie uproszczony, celem podkreślenia cech i różnic istotnych i najważniejszych, ale wydaje mi się, że nieźle ujmuje podstawowe zmiany, jakie się w tym czasie w stosunku do Bacha dokonały.

Jest w muzyce Bacha coś, co podzielone na rozmaite części składowe, pomierzone miernikami inspiracji, techniki, pomysłowości, rzemiosła wywołuje na usta fachowców szereg zużytych superlatywów, jak „kapitalne“, „wzruszające“, „mistrzowskie“, „wspaniałe“, coś, co zebrane razem staje się nie do nazwania, nie do zmierzenia, staje się najgłębszem przeżyciem, niezwalczoną siłą władzy nad sercami ludzkiemi. Dla nazwania i określenia takich tajnych władców serc ludzkich wynaleziono słowo g e n j u s z, słowo, które — jeśli chodzi o dziedzinę sztuki — nazywa po imieniu coś, co nie może zostać nazwane, odkrywa teren, który nie powinien być analizowany i odkrywany, a który ostatnio staje się polem „odkryć“ dla tępego, niezdarnego, najmniej chyba subtelnego plemienia na ziemi — plemienia psychologów. Ci dobrzy ludzie

powiedzą, oni wszystko maluczkim potrafią wytłomaczyć, paluszkiem pokażą dlaczego ten a ten jest genjusz, a tamten tylko talent! W miarę możliwości powinniśmy bronić przed inwazją nierozumnych tego, co nie jest do rozumienia, ale albo jest do odczucia i przyświadczenia, albo wcale nie jest. Bo trzeba się z tem zgodzić, że żadna teorja, żadna analiza nie potrafi zapomocę przyczepiania takiej czy innej etykietki wytłomaczyć nam dlaczego właśnie Bach przemawia dziś, jak przemawiał dawniej, dlaczego nie przemija, dlaczego darem zrozumienia łączy ludzi pozornie sobie najdalszych. Niech ten fakt pozostanie męczącą zagadką dla teoretyków i psychologów; dla pojedyńczej, szarej jednostki z tłumu znajomość z Bachem jest, częściej niż to się nam wydaje, przeżyciem o kolosalnej rozciągłości i głębi.

Zresztą chwila, w której żyje specjalnie nasze pokolenie niebardzo sprzyja tego rodzaju odruchom i odczuciom, jakie budzi muzyka Bacha; wiemy wszyscy że, właściwie mówiąc, nie sprzyja wogóle sztuce muzycznej. Jak to trafnie określił Spengler, typem człowieka przyszłości świata naszej cywilizacji wydaje się być typ „szofera“, a dla tego typu człowieka muzyka bachowska jest sferą zbyt „faustowską“, jeżeli już mamy obejmować rzeczy wielkiemi syntezami. Pogląd współczesnego artysty na obecne i przyszłe znaczenie sztuki w ogólnoludzkim dorobku staje się przecież z dnia na dzień bardziej pesymistyczny i to ze znanych nam wszystkim, niestety słusznych i istotnych powodów. Właśnie to „faustowskie“, władcze i niezależne założenie, jakie leży u podstaw każdej sztuki, jej wartość, wyrastająca ponad przeciętną aktualność i ponad jej znaczenie „propagandowe“, to wszystko wpływa na zdecydowanie wrogie nastawienie dzisiejszych warstw czy „klanów“ rządzących i posiadających, do wszelkich niezależnych przejawów twórczych w sztuce. Świat nasz zmierza z żelazną konsekwencją do owego tyle sławionego „zorganizowania“ spraw materjalnych i duchowych, do średniowiecznego „porządku bożego“, do panowania tępego, zakutego „autorytetu“, popartego uderzeniem pięści, lub raczej uderzeniem noża w plecy każdego, kto zachował w sobie jeszcze cień jakiegoś „zgniłego“ humanitaryzmu, liberalizmu czy tolerancji. I ta właśnie chorobliwa dekadencja w jakiej się znajdujemy, wydaje mi się powodem tego zdecydowanego rozwodnienia, „rozmienienia na drobne“, jakie daje się zauważyć w całej współczesnej produkcji artystycznej. Wiemy wszyscy, że nie powstają dziś dzieła o takim oddechu, takiej inspiracji, jaką podziwiamy w dziełach dawnych mistrzów. Czekamy na tego nowego, współczesnego

Bacha, któryby zakończył współczesny nam okres prób, eksperymentów, zmagania się z materjałem i utrwalił i scementował nasze próby i dociekania, tak, jak kiedyś to zrobił właśnie wielki Jan Sebastjan. Ale będzie to chyba czekanie napróżno. Niema bowiem w świecie dzisiejszym „zapotrzebowania społecznego“ na tego rodzaju człowieka i dlatego marzenia skromnej grupki artystów pozostaną chyba tylko pobożnemi życzeniami. „Rzeczy“ zmieniły się o tyle, że gdyby nawet jakimś cudem znalazł się dziś człowiek, posiadający genjalne „dane“ Bacha, to alboby musiał swą działalność zaprząc w służbę jakiegoś współczesnego regime'u w stopniu bez porównania głębszym i bardziej zdecydowanym, niż to w swoim czasie musiał zrobić Bach, albo pracowałby w zupełnem odosobnieniu i umarłby prawdopodobnie nieznany; ewentualnie zostawiłby po sobie utwory, któreby kiedyś zaświadczyły o samotności i męce współczesnego nam człowieka zachodniej kultury.

Trudno, atmosfera naszej epoki nie sprzyja hodowli genjuszy, bo zbyt zdeprecjonowała wartość i znaczenie jednostki ludzkiej. Zbyt wiele entuzjazmów wbijano nam do głowy na temat kolektywu, znaczenia pracy „gromadzkiej“ i t. d., ażebyśmy mogli jeszcze wogóle liczyć się ze znaczeniem jednostki ludzkiej; wiemy przecież, że nawet te wspaniałe meteory polityczne, tak obficie zjawiające się ostatnio na widnokręgu naszego świata i wydające się być tryumfem genjalnych jednostek, to też nie samotne ciała niebieskie; roi się dokoła nich od niewidzialnych, w cieniu ukrytych sił, które działają na nie jak chcą i wypuszczają je kiedy chcą... Dlatego też, kiedy w epoce, która idzie, zaniknie już zupełnie sztuka w tem znaczeniu, w jakiem ją stworzył na przestrzeni wieków „clerc“, intelektualista europejski, budowniczy niemal wszystkiego, co w dotychczasowym dorobku ludzkim jest twórczego i względnie trwałego, wtedy—mam takie skromne przekonanie—dla tych jednostek, które jeszcze odczuwać będą znaczenie przeszłej sztuki, Bach będzie jednym z najwspanialszych pomników genjuszu ludzkiego. W jego cieniu zniknie przeważna część tego, co było później, a współczesna nam epoka pozostanie chyba raczej niezauważona. Ale to już nie jest dla nas w tej chwili najważniejsze.

Narazie, przy okazji Jana Sebastjana Bacha, narody świata, pokłócone z sobą, wyrywające i odgradzające sobie nawzajem każdą piędź ziemi, nieprzytomne od wbijanych im w mózgi, mniej lub więcej kłamliwych haseł chwilowych przywódców, obchodzić będą, każdy w ramach swojej elity, uroczystą rocznicę zapomocą akademij, przemówień, koncertów. Jedni bogato, inni skromnie.

Ale w każdym kraju, w każdej stolicy, czy to „przywódca narodu“, czy miejscowy burmistrz lub aptekarz, będą rzucać wzniosłe i bzdurne słowa o wielkim ale dalekim i niedzisiejszym organiście i „kapelmistrzu książęcej kapeli“. Kto będzie mógł, będzie się starał przyznać do niego pod względem narodowościowym, poczem zamiast o Bachu będzie mówił o „niezwalczonej sile narodu“ i wyższości jego nad innemi narodami, inni będą mówić na tematy „wpływologiczne“, wkońcu ci najbezczelniejsi mówić będą o „hołdzie całego świata cywilizowanego“, o jakiejś więzi rasowej, czy ponadnarodowej i t. p., i t. p. Tylko nikt nie wspomni słowem o tem, że takie nazwiska, jak jego, są jedyną ucieczką, jedynym ratunkiem dla tłumu szarych, potulnych ludzi, którzy w jego atmosferę chronią się choć na chwilę od tego wiru szaleństwa, kłamstwa i rozpętania najniższych instyktów, tak charakterystycznego dla naszej epoki.

A może jednak taktowniej byłoby nie obchodzić tej rocznicy zbyt głośno. Jeżeli przy tej okazji zdarzy się nam zrobić rachunek sumienia naszej epoki, wypadnie on chyba dość smutno i kompromitująco.

FELIKS KĘCKI

ALEKSANDER ZARZYCKI—CZŁOWIEK i ARTYSTA

„Cześć pamięci artysty, który piękną kartę będzie miał w historji sztuki: ta cząstka sławy, którą zdobył, odjętą mu już nie będzie".

Władysław Żeleński.

Gdy patrzymy na rozwój muzyki polskiej ubiegłego stulecia, widzimy, że poza genjuszem Chopina i mistrzowską prostotą pieśni Moniuszki—pierwszego w muzyce nauczyciela całego niemal narodu, że poza tymi największymi mistrzami, czczonymi i uwielbianymi przez nas—każdy z różnych przyczyn—zjawiali się i inni. Jakkolwiek twórczości tych ostatnich nie można przyrównywać do promiennych natchnień Chopina, należy jednak podkreślić, że mieliśmy wybitne talenty, mające wielkie znaczenie dla sztuki polskiej.

Do nich niewątpliwie należał Aleksander Zarzycki. W roku ubiegłym przypadła stuletnia rocznica jego urodzin, w dniu zaś 1-go listopada b. r. upłynie czterdzieści lat od dnia śmierci, która zakończyła żywot wielce zasłużonego sztuce rodzimej artysty. Aby odtworzyć—niesłusznie stojącą w cieniu—sylwetkę Zarzyckiego, jako artysty i człowieka, należy spojrzeć retrospektywnie na okres całego jego życia.

Aleksander Zarzycki przyszedł na świat w dniu 26 lutego 1834 r. Miejscem urodzenia artysty był Lwów, gdzie rodzice jego, Onezym i Marja z Jarosiewiczów, stale mieszkali. Już od wczesnej młodości okazywał wielkie zdolności do muzyki, kształcąc się początkowo u ojca swego, utalentowanego skrzypka - dyletanta. W muzyce czynił szybkie postępy, zaznajamiając się jednocześnie z utworami znakomitych mistrzów, grywanych często na zebraniach kwartetowych bądź w domu rodziców, bądźto w środowiskach muzycznych.

„Z każdej chwili wolnej — czytamy we wspomnieniach Jana Schneidra, jednego z najserdeczniejszych przyjaciół artysty — korzystaliśmy w ten sposób, żeśmy się udawali do składów fortepianów p. Balka, tam Lesio całemi godzinami na najlepszym instrumencie z wielką biegłością i z rzadkiem zrozumieniem grał kompozycje znakomitych mistrzów. Szczególną czcią przejęty był dla dzieł Chopina, które znakomicie interpretował".

Ukończywszy gimnazjum w Samborze, młody Zarzycki postanowił poświęcić się zawodowi artystycznemu. W tym celu udał się do Berlina na studja gry fortepianowej pod kierunkiem profesora Rudolfa Viole, ucznia Liszta. Jako dwudziestodwuletni młodzieniec odbył z Nikodemem Biernackim, znanym naówczas skrzypkiem, tournée artystyczne do Jass, Krakowa i Poznania, zdobywając w tych miastach imię utalentowanego fortepianisty. Mimo powodzenia zdawał sobie jednak sprawę, że wykształcenie muzyczne, jakie dotychczas odebrał, było niedostateczne i wymagające pogłębienia.

Aby więc osiągnąć doskonałość w grze i kompozycji, udał się Zarzycki do Paryża (1857 r.) z zamiarem wstąpienia do konserwatorjum. Tam jednak wiolonczelista Franchomme, Telleffsen, jeden z pierwszych uczniów Chopina, tudzież fortepianista Herz — usłyszawszy grę Zarzyckiego odradzili mu zapisanie się do Konserwatorjum, twierdząc jednogłośnie, że studja nad grą fortepianową były dlań zgoła zbyteczne. Słowa zaś Herza: „Qu'est ce que voulez apprendre au conservatoire vous qui jouez mieux que les professeurs" były najlepszem świadectwem jego dojrzałej już techniki fortepianowej. „Pomimo tego wszystkiego — pisał Zarzycki do Schneidra pod datą 13 lutego 1858 r.—do perfekcji wiele mi brakuje—toteż pracuję—tak co do gry jak i kompozycyj". W ciągu więc następnych czterech lat, usilnie pracując nad rozwojem swego talentu, studjował prywatnie teorję kompozycji u N. H. Rebera, kompozytora i profesora konserwatorjum paryskiego, a następnie jeszcze przez czas pewien u profesora Karola Reineckego.

Dnia 30 marca 1860 r. Zarzycki dał koncert kompozytorski w sali Herza, w Paryżu, wykonywując kilka utworów drobniejszych, jak: „Berceuse", „Romance" i „Valse", oraz „Grande Polonaise" op. 4 i „Concerto" op. 17 z towarzyszeniem orkiestry teatru włoskiego pod dyrekcją Greivego, znanego podówczas w stolicy nadsekwańskiej kompozytora [1]). „Ruch muzyczny" warszawski z dnia 18 kwietnia tegoż roku podał o tym koncercie następującą wzmiankę:

---

[1]) Patrz: „Dziennik Poznański" nr. 81 z dnia 7 kwietnia 1860 r.

„O fortepianiście Zarzyckim piszą po jego koncercie danym w Paryżu (w 1-ym tygodniu b. m.), w Revue et gazette musicales, że wiele ma talentu, oktawy robi w sposób zadziwiający; ma biegłość czystość i świetność a nawet zapał — ale powinien był grać inne a nie swoje własne kompozycje. Zarzucają im dziwaczenie, brak wykończenia rytmicznego i okresów, zrywanie frazesów — słowem burzliwość ducha, bez ładu, który do przedstawienia go pomaga i upoważnia. „Chopin także używał harmonij śmiałych i czasem nieregularnych; ale kto go chce naśladować, winien mieć jego myśl poetyczną, dzielną, namiętną, która wśród największych licencyj nie opuszcza go nigdy".

Tym koncertem zdobył sobie Zarzycki sławę wirtuoza - fortepianisty, a podwoje sal koncertowych w licznych miastach Europy stanęły przed nim otworem. Podróż artystyczna do Niemiec, odbyta 1862 r., przyniosła mu wielkie powodzenie w Kolonji, Koblencji, Wiesbadenie, Wrocławiu i t. d. W następnym roku wystąpił z koncertem w lipskim Gewandhausie, gdzie przyjmowano go nader życzliwie; wirtouzowskie zalety gry Zarzyckiego w miejscowym, wybrednym świecie muzycznym wzbudziły prawdziwe uznanie. Dalszym etapem podróży artystycznej był Wiedeń i Löwenberg, rezydencja ks. Hohenzollern-Hechigena. Zarzycki na specjalne zaproszenie księcia dwukrotnie grał w Löwenbergu (23 i 26 listopada 1865 r.) Książe odniósł się z entuzjazmem do gry naszego artysty, a należy dodać, że był on sam wybrednym znawcą i utrzymywał w swej rezydencji doskonałą orkiestrę.

Po tym czasie pełnym sukcesów, Zarzycki powrócił do kraju (w początkach 1866 r.) Jadąc do Polski miał tedy ustaloną już opinję znakomitego fortepianisty i kompozytora, zaopatrzonego w sporą ilość własnych utworów, w nowe zdobycze gry wirtuozowskiej i pokaźny zasób wiedzy w tym kierunku. Dla ówczesnego naszego życia muzycznego walory te miały doniosłe znaczenie już choćby z tego względu, że ruch muzyczny w okresie popowstaniowym nie był nadzwyczajnie rozwinięty. Przypomnijmy sobie, iż był to czas, w którym rząd rosyjski coraz bardziej wywierał swoje wpływy i nacisk na życie kulturalne w Polsce. Przykładem tego była opera warszawska, której środki zostały przez zaborców bardzo uszczuplone. Następnie. Instytut muzyczny, który zaledwie mógł istnieć—mimo usiłowania i energję Apolinarego Kątskiego—z trudem spełniał swoje zaszczytne zadanie kulturalno-pedagogiczne. Ruch zaś koncertowy nosił cechy dorywczej, nieskoordynowanej pracy organizacyjnej. Nie było zatem dla polskiego kompozytora i wirtuoza odpowiedniego terenu do rozwinięcia szerokiej działal-

ności. Tem większa była zasługa Zarzyckiego, że, nie zważając na niepomyślne warunki i obojętność, z jaką społeczeństwo nasze odnosiło się do muzyki, wrócił do Polski z wiarą, że przyczyni się do podniesienia kultury narodu. Toteż dziś, kiedy na tę epokę można już patrzeć z oddalenia historycznego, należy stwierdzić, że Zarzycki był w owym czasie nietylko znakomitym fortepianistą i kompozytorem, ale i jedną z najpotężniejszych dźwigni ruchu muzycznego.

Jako jeden z założycieli Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego został powołany przez pierwszy komitet na dyrektora działu muzycznego T-wa (dn. 2 lutego 1871 r.) Pierwszą realizacją planów Zarzyckiego było przedewszystkiem zorganizowanie chóru na terenie Warsz. T-wa Muz. W sprawozdaniach komitetu za rok 1871 czytamy:

„Uformowanie chóru było zadaniem licznych starań i zabiegów. Nauka odbywa się kilkakrotnie w tygodniu. Zapisanych do chóru jest osób blisko sto. Z żalem jednakże przyznać trzeba, iż uczęszczanie nieregularne utrudnia zadanie kształcących i opóźnia rezultaty do których się dąży".

Oddany z zapałem pracy, organizował Zarzycki nietylko wieczory muzyczne, ale również był niestrudzonym inicjatorem wielkich koncertów ze współudziałem sławniejszych artystów. Częstokroć osobiście występował na estradzie w charakterze bądź solisty, bądź też doskonałego wykonawcy w ensemblach, który to dział muzyki pragnął szczególnie rozpowszechnić wśród najszerszych warstw społeczeństwa polskiego. Linja jego działalności — jako dyrektora na terenie Towarzystwa—była prosta, bez najmniejszych odchyleń. Kierował się zawsze ideą przewodnią Towarzystwa, którego celem było podniesienie kultury muzycznej i krzewienie jej w Polsce. Dbał wielce o rozwój tej instytucji i jej wysoki poziom artystyczny, chroniąc ją od wszelkich wpływów ludzi niepowołanych. Nie znosił dyletantyzmu, a nie idąc nigdy drogą kompromisu, tłumił z całą bezwzględnością wszelkie objawy, zagrażające artystycznemu bytowi Towarzystwa. Oto czytamy w protokułach posiedzeń komitetu z dnia 17 października 1874 r.:

„Z powodu ciągłego przychodzenia na zebrania piątkowe osób bądź to nienależących do Twa, bądź też zalegających w opłacie, postanowiono pytać wszystkich wchodzących o bilety, i ogłosić o tem obostrzeniu w kurjerach, oraz przybić stosowny napis przy wejściu".

Pragnąc uzdrowić pewne niedomogi Towarzystwa i usunąć wadliwe ustawy komitetu, Zarzycki przy współudziale: Jasińskiego,

Leo i Żeleńskiego opracował nową ustawę, która między innemi głosiła: „1) podwyższenie składki; 2) sposób obioru dyrektora muzycznego oraz 3) zniesienie nadzwyczajnych ogólnych zebrań“. Punkty te odrzucone jednak zostały przez nadzwyczajne ogólne zebranie (dn. 28 lutego 1875 r.) Stało się to przyczyną do rezygnacji Zarzyckiego z funkcyj dyrektorskich.

Ustąpiwszy z zajmowanego stanowiska, usunął się Zarzycki w zacisze domowe i w ciągu następnych czterech lat, nie zajmując znaczniejszej placówki w warszawskiem życiu muzycznem, oddał się pracy kompozytorskiej, przerywanej niekiedy koncertami na cele dobroczynne. Było to życie skupione, zamknięte, w którem dominowała wyobraźnia twórcza, a na które nie mały wpływ miała żona (Franciszka z Leskich), głęboko wnikająca w duszę męża-artysty.

„Zaślubiwszy ukochaną oddawna idealnem uczuciem — pisał Władysław Żeleński, przyjaciel i stały gość domu pp. Zarzyckich— kobietę wyższą, która mu się stała najodpowiedniejszą towarzyszką życia, jako mąż, jako ojciec rodziny, stał się wzorem dla wszystkich. Tam, w tem szczęśliwem ognisku domowem, skupiała się cała głębia jego uczuć; tajona w życiu tkliwość tego serca muzyka-poety tam znajdowała zastosowanie i podnietę“.

Po śmierci Apolinarego Kątskiego, dyrektora Instytutu muzycznego, głos opinji publicznej jednogłośnie oświadczył się za Zarzyckim, dzięki czemu w jego ręce złożono ster tej tak ważnej i jedynej w Polsce wyższej uczelni muzycznej.

„Konkurentów — pisał Zarzycki w liście do Schneidra z dnia 26 października 1879 r. — było nie mało stąd i z zagranicy — ja się wcale nie ubiegałem — ja jedynie nie wystąpiłem jako kandydat— zostałem przedstawiony i zatwierdzony pomimo rozlicznych silnych starań i machinacyj“.

Zarzycki jako dyrektor Instytutu (od roku 1879 do marca 1888 r.) pozostawił po sobie pamięć sumiennego i uczciwego pedagoga i pracownika szczerze oddanego sztuce rodzimej. Przedewszystkiem był on człowiekiem o zdecydowanie kryształowym charakterze, „un homme de bien“ — jak nazwał go Żeleński, człowiekiem bezkompromisowym, który brzydził się wszelkim fałszem i blagą. Intryg nie znosił i nie starał się nawet z niemi walczyć, wiedząc, że nie dotrzyma pola tym, dla których wszelkie środki były dobre. Nie należy się więc dziwić, że dzięki tym właściwościom charakteru — poza kilkoma korzystnemi zmianami — nie zdołał Zarzycki w Instytucie muzycznym przeprowadzić reorganizacji zasadniczej, któraby Instytut postawiła na wybitnem, europejskiem stanowisku.

Toteż punktem ciężkości jego pracy stał się trud nad podniesieniem poziomu klas fortepianowych. Ostatecznie zaś, po dziewięciu latach rzetelnej pracy, zrezygnował Zarzycki z zajmowanego stanowiska, a powodem rezygnacji stała się jego przynależność państwowa do Austrji.

Odtąd resztę swego życia poświęcił przeważnie pracy twórczej, wyjeżdżając od czasu do czasu zagranicę.

„Nigdy nie odżałuję — pisał kompozytor z Wrocławia pod datą 15 listopada 1894 r. do żony swej — że nie byłaś na wczorajszym koncercie, bo zapewne nie łatwo już znajdzie się okazja słyszeć Suitę moją tak wybornie wykonaną, z dodatkiem, że mogłem nią sam dyrygować. Miałem powodzenie, większe jak się spodziewałem; bo niemiecka publiczność do nowości nie łatwo się zapala, a muzyka moja już jako polska nie koniecznie może liczyć na sympatję, tem więcej, że w ogóle pierwsze to moje wystąpienie jako symfonista na samą orkiestrę“.

Niebawem po tym koncercie powrócił do Warszawy, gdzie w marcu 1895 r. poraz ostatni grał w sali ratuszowej na cel dobroczynny. Prócz wielu swoich kompozycyj, jakgdyby w przeczuciu zbliżającej się śmierci, chciał zakończyć i pożegnać swą karjerę artysty-wirtuoza,—wykonał raz jeszcze koncert fortepianowy f-moll Henselta, ten sam, którym niegdyś w paryskiej sali Herza rozpoczął swą pełną działalność artystyczną.

Wkrótce potem ciężko zaniemógł i dnia 1 listopada tegoż roku życie zakończył.

* * *

W określonych ramach tego artykułu niepodobna zająć się szczegółową analizą o charakterze porównawczym i estetyczno-stylistycznym wszystkich utworów Aleksandra Zarzyckiego, musimy jednak omówić ogólną ich charakterystykę. Twórczość jego ilościowo nie przedstawia się imponująco, gdyż pisał on dość wolno, każdy zaś pomysł harmoniczny lub kontrapunktyczny wielokrotnie opracowywał. Indywidualność Zarzyckiego ujawniła się najsilniej w dziedzinie muzyki pieśniarskiej oraz w drobnych kompozycjach fortepianowych. Piękne swe pomysły melodyczne łączył wspaniale ze szlachetną i wykwintną formą, którą nabył w dobrej szkole Rebera w Paryżu. Częste przebywanie w środowiskach wysokiej kultury muzycznej, oraz zażyłe i przyjazne obcowanie z pierwszorzędnemi talentami europejskiemi, jak: Liszta, Sarassatego, braci Rubinsteinów etc., wywarły nietylko olbrzymi wpływ na rozwój artystyczny Zarzyckiego, ale i uczyniły go człowiekiem miary

europejskiej. Muzykę jego cechuje nadewszystko szczera prostota w połączeniu z dobrym smakiem artysty. Był czas, że dzieła jego niekiedy podlegały zbyt surowej krytyce, która zarzucała mu pewną skłonność do nowatorstwa i śmiałość w pomysłach harmonicznych. Istotnie, Zarzycki starał się zawsze iść z prądem czasu, a choć sięgał — w miarę swych możliwości — po coraz to nowe środki techniki kompozytorskiej, jednak nigdy nie gonił za przesadną oryginalnością i unikał również chorobliwych dziwactw. W przeciwieństwie do kosmopolitycznych cech w twórczości Grossmanna, Münchheimera i innych ówczesnych naszych kompozytorów, muzyka Zarzyckiego—podobnie jak Henryka Wieniawskiego—przedstawiała typ prawdziwie polski. Jeżeli mamy już szukać wpływów w utworach Zarzyckiego, to przedewszystkiem wpływów Chopina i Moniuszki. Ale również i polska pieśń artystyczna z drugiej połowy XIX wieku pozostawała pod bezpośrednim wpływem twórczości Moniuszki. Żaden jednak z rówieśników Moniuszki, jak: Kratzer, Komorowski, Kania, Jarecki i Münchheimer, nie zdobył się na to, by iść szlakiem tej arcyszczerej i bogatej inwencji melodycznej wielkiego pieśniarza, choćby z tej przyczyny, że żaden z nich nie posiadał większego talentu twórczego. Dopiero następna generacja kompozytorów polskich, dzięki swym talentom i wykształceniu, opartemu na wzorach Zachodu, zdołała polski pierwiastek w muzyce skojarzyć z obcą techniką. Wówczas ich liryka wokalna ukazała zdecydowane oblicze. Przedstawicielami tej generacji przedewszystkiem byli: Zarzycki i o trzy lata młodszy od niego Żeleński.

Mimo że Zarzycki nie dorównywał w pieśniarstwie Żeleńskiemu, niemniej jednak w licznych swych pieśniach wypowiedział się doskonale, wykazując dla tej formy wiele zrozumienia. Wzorując się na „Śpiewniku domowym“ Moniuszki, napisał dwa cykle pieśniarskie op. 13 i 14. Myśl, którą kierował się Zarzycki przy wydaniu pierwszego cyklu, daje nam poznać list jego, pisany do Schneidra pod datą 26 października 1870 r. Czytamy w nim:

> „Napisałem teraz śpiewnik, składający się z 14 pieśni — sądzę że przed nowym rokiem wyjdzie — niewdzięczna to u nas rzecz pisać do śpiewu, bo tak mało śpiewających — a pomiędzy nimi jeszcze wyjatkowo z jakiem takiem zrozumieniem. Ale ja robię to z myślą na przyszłość — kiedyś przecież i u nas rozwinie się zmysł i pojęcie sztuki — dotąd smutny stan — i nie mogło być inaczej — bośmy wogóle zacofani“.

Prozodja pieśni op. 13 i 14 niezawsze była szczęśliwa, jakkolwiek niektóre z nich, jak np. „Moja piosenka“, zasługują na

wyróżnienie. Na początku swej twórczości pieśniarskiej kompozytor pisał muzykę do poezji bardzo słabej pod względem wersyfikacyjnym (np. „Czyliż on zgadnie“). W kompozycjach tych, ujętych w dwa cykle, widzimy, jak wiele brakowało jeszcze Zarzyckiemu do całkowitego opanowania tego rodzaju formy muzycznej. Jednym z najpopularniejszych utworów z pierwszego cyklu stała się piosenka „Między nami nic nie było“. Do rozgłosu jej przyczyniła się Marcelina Sembrich-Kochańska, która na swych koncertach— sama sobie akompanjując — śpiewała ten jeden z najwdzięczniejszych utworów pieśniarstwa naszego z drugiej połowy ubiegłego stulecia. O wiele wyżej Zarzycki stanął w późniejszych swoich pieśniach. Już cykl pieśni op. 15 cechuje staranność w opracowaniu, zwłaszcza w pieśni „Błąka się wicher w polu“. Następnie „Dwa śpiewy“ op. 30 należą do jego najcelniejszych utworów w zakresie pieśniarstwa. W pierwszym z nich, „Barkarola“, odznacza się akompanjament, opracowany dość kunsztownie, na tle którego snuje się pełna wdzięku linja wokalna. Drugi, napisany do rzewnych słów Krasińskiego „Zawsze i wszędzie“ posiada momenty szczerego liryzmu, właściwego psychice twórczej Zarzyckiego. Najwięcej jednak przemawiała do duszy naszego pieśniarza poezja Asnyka; toteż częstokroć do niej tworzył muzykę liryczno-melodyjną, zaprawioną polskim sentymentem, bez ckliwej jednak czułostkowości.

Oprócz solowych uprawiał Zarzycki też i wielogłosowe pieśni, zwłaszcza religijne. Te ostatnie jednak nie posiadają klasycznych znamion stylu religijnego, z tej racji, że, indywidualna twórczość Zarzyckiego, miała za podstawę zdecydowanie liryczno-narodowe pierwiastki, które nie zawsze godzą się z formą chorału gregorjańskiego, będącego kośćcem muzyki religijno-kościelnej.

Łącznie z pieśniami najkorzystniej uwydatniły talent Zarzyckiego jego drobne kompozycje fortepianowe. Jako wyborny fortepianista, umiał wniknąć w tajniki techniki instrumentu, wydobywając z niego bogatą kolorystykę dźwiękową. W niektórych jego utworach fortepianowych zaznacza się wyraźnie wpływ Chopina tak pod względem harmoniki i modulacyj, jak i melodyki. Jednym z przykładów tego jest „Barcarolla“ H-dur op. 5, gdzie w niektórych zwrotach swej melodyki przypomina „Berceuse“ op. 57 Chopina. „Barcarolla“ zachowuje w budowie swej trzyczęściową formę, poprzedzoną krótkim wstępem. Do najgłębszych i najwięcej wartościowych dzieł Zarzyckiego należą dwa mazurki op. 12, wykwintne i oryginalne w pomysłach, oraz nawskroś poetyczna, pełna wdzięku i prostoty „Serenade“ op. 24. Utwory

jego, zwłaszcza fortepianowe, ze względu na swój specjalny charakter i dominującą w nich nutę liryczną, można zaliczyć do typu muzyki, znanej w literaturze muzycznej w połowie XIX w. pod nazwą „Pièce de salon“. Formy tych kompozycyj były różnorodne, jak w rodzaju tak zwanej pieśni bez słów, ronda etc. Tu, dzięki przewadze wykwintu, wytworności i dobrego smaku stał się Zarzycki przedstawicielem muzyki w stylu „salonowym“, a typową kompozycją tego stylu jest jego walc op. 4.

Twórczości skrzypcowej oddawał się Zarzycki z zamiłowaniem i w tej dziedzinie pozostawił szereg dzieł o charakterze minjaturowym nie małej wartości. Najbardziej popularnym utworem skrzypcowym (programowy numer wszystkich niemal koncertów Pabla Sarassatego) był „Mazurek“ op. 26, którego główny temat odznacza się niezwykłą świeżością i polotem. W „Andante et Polonaise“ op. 23 wysuwa się na pierwszy plan pierwiastek wirtuozowski. Wstępem do tej efektownej kompozycji jest „Andante“, „Polonaise“ natomiast odznacza się rytmiką, posiadającą wybitnie polskie cechy.

Do większych utworów na fortepian z towarzyszeniem orkiestry należą: „Grande Polonaise“ op. 7 i „Concerto“ op. 17. Z tych dwuch utworów, ostatni posiada więcej wartości. Ma on w sobie wiele oryginalności tak pod względem formy, jak i treści muzycznej. Motywy Koncertu odznaczają się pełną wdzięku melodyjnością, uwypukloną jasno i plastycznie na tle akompanjamentu orkiestrowego. Tematy ekspozycji nie kontrastują według typowych wzorów muzyki klasycznej pod względem rytmu i charakteru lecz obydwa mają śpiewną melodję, dzięki czemu w tej kompozycji, napisanej z doskonałem wyczuciem brzmienia fortepianowego, przeważa nuta zdecydowanie liryczna.

Wyłącznie na orkiestrę napisał Zarzycki jedyny utwór: „Suite Polonaise“ op. 37. Składa się on z czterech części: poloneza, mazurka, intermezza i krakowiaka. Forma dwuch pierwszych dzięki stylizacji jest nieco wydłużona, ostatnia zaś część w ścisłem znaczeniu nie posiada charakteru krakowiaka. Motywy poloneza i mazurka pozbawione są wybitnej oryginalności, zwłaszcza zakończenie drugiej części Suity, gdzie kompozytor ze swego mazurka skrzypcowego op. 26 pożyczył figurę melodyczną. Najpiękniejszym ustępem Suity jest trzecia jej część, „Intermezzo Cantabile“, pełna sielskiego kolorytu. Tutaj Zarzycki pokazał nam jak głęboko odczuwał piękno przyrody. „Intermezzo“ jest w swojej treści nastrojowej pastelowym obrazem, w którym autor ilustruje sceny z ży-

cia przyrody, obrazem dobrze pomyślanym tak pod względem techniki kompozytorskiej, jak i instrumentacyjnej.

Mimo że Zarzycki władał instrumentacją dobrze, jednakże nie wnikał w tajniki każdego z poszczególnych instrumentów, w ich właściwości techniczne i dźwiękowe. Instrument orkiestrowy podporządkowywał zawsze swej fantazji twórczej, skłaniającej się wybitnie w kierunku muzyki wokalnej, a przedewszystkiem fortepianowej. Jego myśli muzyczne objawiały się przeważnie w dźwięku fortepianowym, później dopiero przyoblekał je w szatę orkiestrową. Toteż muzyka orkiestrowa Zarzyckiego nie wybiła się ponad poziom ówczesnej polskiej muzyki symfonicznej, której przedstawiciele z pewną rezerwą odnosili się do środków wprowadzonych do orkiestry przez Berlioza, Liszta, Wagnera i Straussa.

Nowa epoka symfoniczna rozpoczęła się w Polsce dopiero pod koniec XIX i w początku XX w., a zapoczątkowała ją grupa symfonistów, która, chcąc przemawiać muzycznym językiem ludzi współczesnych, musiała opierać się przeważnie na przykładach sztuki niemieckiej i nowo-rosyjskiej.

Reasumując całą działalność artystyczną Zarzyckiego z jego zaletami charakteru otrzymamy obraz człowieka-artysty, który rzetelnie kochał sztukę, i służył jej uczciwie i bezkompromisowo. W twórczości zaś swej był wyrazicielem tych ideałów, które dążyły do stworzenia narodowego stylu muzyki polskiej.

SPIS KOMPOZYCYJ ZARZYCKIEGO

UTWORY WYDANE

Opus 1. „Trois poesies musicales“ na fortepian. Paryż, wyd. J. Mahe Nr. 1. „Presto“ fis-moll; Nr. 2. „Berceuse“ As-dur; Nr. 3. „Romance“ H-dur.

Opus 2. „Dwie pieśni“. Warszawa, wyd. Kaufmanna i Hösicka. Nr. 1. „Barkarola“ (słowa A. P.) g-moll; Nr. 2. „Pajęczyna“ (słowa Syrokomli) Es-dur.

Opus 3. „Trois poesies musicales“ na fortepian. Paryż, wyd. Mahe. Nr 1. „Elegie“ fis moll; Nr. 2. „Priére“ C-dur; Nr. 3. „Plainte“ G-dur

Opus 4. „Grande valse“ na fortepian, g-moll. Lipsk, wyd. Breitkopf i Härtel.

Opus 5. „Barcarolle“ na fortepian, H-dur. Lipsk, wyd. Breitkopf i Härtel.

Opus 6. „Deux chants sans paroles“. Kraków, wyd. Wildt. Nr. 1 „Berceuse“ E-dur; Nr. 2. „Idylle“ H-dur.

Opus 7. „Grande polonaise“ na fortepian, z tow orkiestry. Lipsk, wyd. Breitkopf i Härtel.

Opus 8. „Valse brillante“ na fortepian, As-dur. Berlin, wyd. Bote i Bock.

Opus 9. „Dwie pieśni“. Warszawa, wyd. Sennenwald. Nr. 1. „Moja srebrna złota“ (słowa Lenartowicza) G-dur; Nr. 2. „Dwie zorze“ (słowa Lenartowicza) As-dur.

Opus 10. „Deux nocturnes“ na fortepian. Lipsk, wyd. Kistner. Nr. 1. „Andantino“ Ges-dur; Nr. 2. „Allegretto cantabile“ A-dur.

Opus 11. „Drei Lieder“. Lipsk, wyd. Kistner. Nr. 1. „Der schwere Abend“ (słowa Lenau) A-dur; Nr. 2. „Mit schwarzen Segeln segelt mein Schiff“ (słowa Heinego) e moll; Nr. 3. „Waldestrost“ (słowa Lenau) cis-moll i Des-dur.

Opus 12. „Deux Mazourkas“. Warszawa, wyd. Sennenwald. Nr. 1. Mazurek B-dur; Nr. 2. Mazurek g-moll.

Opus 13. „Pierwszy śpiewnik na jeden głos z tow. fortepianu“. Warszawa, wyd. Sennenwald. 1) „Serenada“ (słowa Asnyka) As-dur; 2) „Moja piosenka“ (słowa Kraszewskiego) Des-dur; 3) „Pamiętaj“ (naśladowane z niem. przez Lenartowicza) E-dur; 4) „Między nami nic nie było“ (słowa Asnyka) C-dur; 5) „Widzę cię zawsze we snach nocnych moich“ (z Heinego przez J. S.) c-moll; 6) „Ona“ (słowa Kraszewskiego) A-dur; 7) „Tęsknota“ (słowa Żmichowskiej) a-moll; 8) „Piękna rybaczko, zatrzymaj się w biegu“ (z Heinego przez J. S.) As-dur; 9) „Oczywistość“ (słowa Żmichowskiej) C-dur; 10 („Moje słońce“ (słowa Berwińskiego) C-dur; 11) „Ach jak mi smutno“ (słowa Asnyka) e-moll; 12) „Różne łzy“ (słowa Asnyka) D-dur i moll; 13) „Czyliż on zgadnie?“ (Magdusia) Es-dur; 14) „Gdyby kwiatki to wiedziały“ (z Heinego przez J. S.) f-moll.

Opus 14. „Drugi śpiewnik na jeden głos z tow. fortepianu“. Warszawa, wyd. Sennenwald. 1) „Jeśli jest ten kwiat złoty“ (według Hugo przez Ujejskiego) G-dur; 2) „Pod ócz moich łzami“ (według Heinego przez Gaszyńskiego) G-dur; 3) „Majowa rosa“ (słowa Ilnickiej) e-moll; 4) „Gołąbki i róże“ (według Heinego przez Gaszyńskiego) D-dur; 5) „Tęsknota“ (słowa Asnyka) g-moll; 6) „Pieśń wiosenna“ (słowa Mirona) G-dur; 7) „Zielona jabłonka“ (słowa Pauliny Glücksberg) h-moll; 8) „O zmroku“ (słowa Mirona) B-dur; 9) „Idź dalej“ (słowa Asnyka) d-moll; 10) „Biały kwiat“ (według Rakody'ego przez Mirona) As-dur; 11) „Nad jeziorem“ (słowa Lenau) F-dur; 12) „Pożegnanie“ (słowa Mirona) G-dur; 13) „Śpiewak tęskniący“ (słowa Zaleskiego) a-moll.

Opus 15. „Pięć pieśni na jeden głos z tow. fortepianu. Z motywów ludowych, słowa Asnyka“. Warszawa, wyd. Sennenwald. 1) „Siwy koniu“ e-moll 2) „Szumi w gaju brzezina“ C-dur; 3) „Błąka się wicher w polu“ a-moll; 4) „Nie będę cię rwała“ F-dur; 5) „Siedzi ptaszek na drzewie“ D-dur.

Opus 16. „Romance pour violon“ E-dur z tow. kwartetu, fletu, klarnetu i 2 waltorni, lub fortepianu. Berlin, wyd. Bote i Bock.

Opus 17. „Concerto“ na fortepian z tow. orkiestry. Berlin, wyd. Bote i Bock.

Opus 18. „Grande valse“ D-dur na fortepian. Berlin, wyd. Bote i Bock.

Opus 19. „Deux morceaux“ na fortepian. Berlin, wyd. Bote i Bock. Nr. 1. „Chant d'amour“ E-dur; Nr. 2. „Barcarolle“ f-moll.

Opus 20. „Deux mazourkas“ na fortepian. Berlin, wyd. Bote i Bock. Nr. 1. „Mazurek“ b-moll; Nr. 2. „Mazurek“ A-dur.

Opus 21. „Pieśni na jeden głos z tow. fortepianu“, Warszawa, wyd. Sennenwald 1) „Dola“ (słowa Syrokomli) h-moll; 2) „Dziewczę i gołąb“ (słowa Odyńca) As-dur; 2) „Nie mów“ (słowa Asnyka) B-dur.

Opus 22. „Drei Lieder" z tow. fortepianu. Berlin. wyd. Ries i (Erler). 1) „Zwiegesang" (słowa Reinicka) B-dur; 2) „Letzter Wunsch" (słowa Sturma) G-dur; 3) „Der erste kuss" (słowa Zitelmanna) A-dur.

Opus 23. „Andante et Polonaise" na skrzypce z tow. orkiestry lub fortepianu Berlin, wyd. Bote i Bock. Nr. 1. „Andante" cis-moll; Nr. 2. „Polonaise" A-dur.

Opus 24. „Deux morceaux" na fortepian. Berlin, wyd. Bote i Bock. Nr. 1. „Serenade" As-dur; Nr. 2. „Valse-Impromptu" Es-dur.

Opus 25. „Trzy psalmy" na jeden głos z tow. fortepianu albo organów. Warszawa, wyd. Sennenwald. Słowa Kochanowskiego 1) „Psalm 28" G-dur, 2) „Psalm 17" G-dur, 3) „Psalm 13" e-moll.

Opus 26. „Mazourka" G-dur na skrzypce z tow. orkiestry lub fortepianu. Berlin, wyd. Bote i Bock.

Opus 27. „Ave Maria Psalm 46" na dwa głosy z tow. fortepianu albo organów. Warszawa, wyd. Sennenwald. 1) „Ave Maria" C-dur (na sopran i baryton); 2) „Psalm 46" F-dur (na sopran i alt).

Opus 28. „Dwa śpiewy" na jeden głos z tow. fortepianu. Warszawa, wyd. Sennenwald. 1) „Panieneczka" (słowa Asnyka) C-dur; 2) „Astry" (słowa Asnyka) d moll.

Opus 29. „Dwa Psalmy" na jeden głos z tow. fortepianu albo organów. Warszawa, wyd. Sennenwald. 1) „Psalm 141" f-moll; 2 „Psalm 67" Es-dur.

Opus 30. „Dwa śpiewy" na jeden głos z tow. fortepianu. Warszawa, wyd. Sennenwald. 1) „Barkarolla" (słowa Asnyka) C-dur; 2) „Zawsze i wszędzie" (słowa Krasińskiego) h-moll.

Opus 31 (?) „Bez Ciebie" (słowa Zacharjasiewicza) F-dur. Warszawa, wyd. Gebethner i Wolff.

Opus 33. „Trzy pieśni" na jeden głos z tow. fortepianu. Tekst polski — L. Kaplińskiego. niemiecki — J Kościelskiego. Warszawa, wyd. Sennenwald. 1) „Do słowika" Es-dur; 2) „Wieczorem" F-dur; 3) „Pocóż się serce rozdziera i krwawi" c-moll.

Opus 34. „Trois morceaux pour piano". Warszawa, wyd. Sennenwald. 1) „Chant du printemps" G-dur; 2) „Romance" Es-dur; 3) „En valsant" B-dur.

Opus 35. „Introduction et Cracovienne" na skrzypce z tow. orkiestry. Berlin. wyd. N. Simrock. 1) „Introduction" D-dur; 2) „Cracovienne" D-dur.

Opus 36. „Deux mazourkas pour piano". Berlin, wyd. Simrock. 1) Mazurek As-dur; 2) Mazurek H-dur.

Opus 37. „Suite polonaise" na orkiestrę. Berlin, wyd. Simrock (1893 r. 1). „A la Polonaise" A-dur; 2) „A la Mazourka" E-dur; 3) „Intermezzo cantabile" a-moll; 4) „A la Cracovienne" A-dur.

Opus 38. „Mazourka" E-dur na fortepian. Berlin, wyd. Simrock.

Opus 39. „Deuxième mazourka" E-dur na skrzypce. Berlin, wyd. Simrock.

UTWORY BEZ LICZBY OPUSU

1) „Mazurek" c-moll. Warszawa, wyd. „Echo Muz. i Teatr." 2) „Berceuse (Dernière pensée musicale) f-moll i Dur. Berlin, wyd. Bote i Bock (1896 r.).

UTWORY NIEWYDANE

1) „Hymn do Muzyki“ (słowa Szymanowskiego), kantata na chór mieszany z tow. instrumentów dętych i harfy. Utwór ten został wykonany na pierwszym koncercie Warsz. Twa Muz., który odbył się w dniu 19 kwietnia 1871 r.

2) „Chór myśliwych“ (słowa Grajnerta), na cztery głosy męskie z tow. fortepianu i dwuch waltorni. (Miłosław, dn. 27 lipca 1873 r.)

3) „Serenada“ na sopran i fortepian z tow. orkiestry.

4) „Pieśń nocnego wędrowca“ (słowa Mirona podług Goethego na chór męski).

5) „Veni Creator“ na czterogłosowy chór męski.

6) „Salve Regina“ na czterogłosowy chór męski.

Opus 40. „Dwa śpiewy“ na czterogłosowy chór męski. Nr. 1. „Chór strzelców“ (słowa Garczyńskiego); Nr. 2. „Z łąk i pól“ (słowa Konopnickiej).

ZARYS BIBLIOGRAFJI

1) Sowiński Albert: „Słownik muzyków polskich dawnych i nowoczesnych“. Paryż, 1874 r. stron. 425—426.

2) Bogusławski Władysław: „Aleksander Zarzycki“. „Echo muz.“ 1884 r., str. 217—218 i 226—227.

3) Stattler Juljusz: „Aleksander Zarzycki“. „Echo muz.“, 1895 r., str. 517—518 i 531—532.

4) Żeleński Władysław: „Aleksander Zarzycki“. „Echo muz.“, 189[illegible] str. 566—568.

5) Riemann Hugo: Musik-lexikon“. Rok 1900, str. 1267 i 1929 r. tom 2, str. 2062.

6) „Biografje kompozytorów z IV—XX w.“ Moskwa, 1904 r. Część polska pod redakcją Pachulskiego, str. 809—813.

7) Dr. Jachimecki Zdzisław: „Polska jej dzieje i kultura“, tom 3, str. 900—901.

8) Brzeziński Franciszek: „Aleksander Zarzycki“. „Kurjer Warszawski“ z dn. 7 marca 1934 r.

9) „Zbiór programów koncertowych Warszawskiego Tow. Muzycznego“.

10) „Sprawozdania Komitetu Warszawskiego Tow. Muzycznego“.

11) „Protokuły Posiedzeń Warszawskiego Tow. Muzycznego“.

12) Zahorowski Władysław: „Aleksander Zarzycki“. Akta kancelaryjne Warsz. Twa Muz. z roku 1903.

Dr. JERZY FREIHEITER

OPERA W RADJO— NOWEM POLEM PRACY DLA KOMPOZYTORÓW?

Przesilenie opery w dobie dzisiejszej, zarówno artystyczne, sięgające, jak zobaczymy, aż do podstaw jej założeń, jak i ekonomiczne, a z drugiej strony coraz większa rola radja, jako pośrednika dóbr kulturalnych, czynią problem stosunku opery do radja coraz bardziej aktualnym, nawet piekącym.

Zagadnienie opery w radjo jest wciąż kwestją otwartą. Opera jest dziś zawsze tylko mniej, lub więcej słabą (zależnie od stylu dzieła) namiastką, która wymaga od słuchacza wiele współpracy i dobrej woli w uzupełnieniu strony wizualnej wyobrażeniami fantazyjnemi, względnie pamięciowemi. Dochodzi z konieczności czasem do wręcz nieznośnych dla słuchającego muzyki—sytuacyj, gdy speaker musi podczas aktu wyjaśnić, co się dzieje na scenie!

Napozór wydaje się, jak gdyby opera, forma dramatyczno-muzyczna, w swem założeniu nierozłącznie związana z wzrokowo śledzonym przebiegiem scenicznym, nie mogła odegrać roli samodzielnego, samowystarczalnego działu audycyj radjowych; nie widać też poważniejszych usiłowań wyniesienia opery w radjo ze znaczenia surogatu na wyżynę pełnowartościowej gałęzi programu. Próby ograniczenia akcji do zasadniczego trzonu i usunięcia z niej postaci i sytuacyj ubocznych, podejmowane w Niemczech, nie zmieniają charakteru namiastki, jaki ma audycja operowa w radjo.

Zastanówmy się jednak, czy sytuacja istotnie jest bez wyjścia, czy też może dałyby się jednak określić warunki, spełnienie których zbliżyłoby interesujące nas zagadnienie do rozwiązania? Zbadajmy, czy urzeczywistnienie postulatów radja jest w operze naprawdę niemożliwe, czy też dzisiejsze położenie opery może

przeciwnie, nawet sprzyja spełnieniu wymagań, dyktowanych przez radjo?

Podejdźmy do postawionego zagadnienia z dwu stron: przedewszystkiem od strony artystycznej, t. j. popatrzmy na głównie ważny dla radja wzajemny stosunek sceny i muzyki, nie zapomnijmy jednak o socjologji, która musi być czynnikiem współdecydującym dla przyszłej opery radjowej.

We współczesnej twórczości operowej zachodzą zjawiska, które, oglądane z perspektywy historycznej, tracą charakter pojedyńczych eksperymentów, a nabierają znaczenia konieczności dziejowej. Każą one, jak zobaczymy, uważać dzisiejszą sytuację opery za szczególnie korzystną dla warunków radja. Opera była zawsze sztuką - sprzeczności. Składające się na tę formę elementy nie stopią sie bowiem nigdy w jedność, której pragnęli genjalni reformatorzy opery (Monteverdi, Gluck, Wagner): muzyka łączyć się może z życiem tylko węzłami subjektywnych asocjacyj, nie mając z niem bezpośredniego związku, bo niema go materjał, w którym się wyraża; materjałem dramatu natomiast jest samo życie. Wspólny jest obu: muzyce i dramatowi tylko przebieg w czasie. Konieczny konflikt, tarcie połączonych sztuk krzesze iskry, zdolne wzniecić, jak uczą dzieje opery, niejeden potężny płomień genjuszu. Muzyka i dramat walczą z sobą, zdobywając naprzemian prymat. Po Monteverdim, po jego silnych akcentach dramatycznych, następuje opera neapolitańska (Scarlatti), gdzie akcja jest tylko pretekstem dla koloraturowych aryj; po włoskiej operze Picciniego wkracza na arenę wielki reformator Gluck; Meyerbeera pokonywa genjusz Wagnera. Dzieło Wagnera, to zwycięstwo dramatu.

Dziś jesteśmy z kolei świadkami hegemonji muzyki. Współczesna opera nie dąży już do nieosiągalnego, zda się, zlania w jedność dramatu i muzyki. Muzyka dzisiejszej opery, odrzucając naturalizm w oddawaniu odgłosów i dźwięków życia, drobiazgową ilustrację każdego szczegółu, każdego słowa na scenie, usamodzielnia się i wyraża formami muzyki absolutnej (inwencja, fuga, passacaglia w operze Albana Berga p. t. „Wozzeck"). Niemiecki kompozytor, Kurt Weill (którego opery mogą, jak dalej będzie mowa, mieć też znaczenie dla socjologji radja), redukuje akcję swych oper do minimum; jego dzieła kładą konsekwentnie coraz większy nacisk na usamodzielnienie muzyki. W operze Weilla „Mahagonny" rozwój leży w symfonicznych ustępach, bez udziału innych sztuk; ustępy te stają się właściwem jądrem dzieła. Z tej sytuacji wynika również nowa, ważna rola głosu ludzkiego, który

z „mówionego śpiewu", dbającego o możliwie najdokładniejsze w linji melodycznej zbliżenie do mowy, staje się w dzisiejszej operze instrumentem muzycznym, bogatszym od innych o zdolność wypowiadania słów. Z tego punktu widzenia zrozumiemy też fakt zlania się opery i oratorjum (opera-oratorjum „Oedipus rex" Strawińskiego). Scena, akcja mają dziś rolę drugorzędną, schodzą na całkiem daleki plan. Czy nie przedziwna to w dziejowej drodze opery zgodność dzisiejszego jej etapu z możliwościami artystycznemi radja? Niezależne dotąd od siebie, wichrowate linje opery, formy nierozłącznie, zdawałoby się, związanej z wrażeniem wzrokowem, i radja, domeny wyłącznego dźwięku, zdają się odnajdywać wspólną płaszczyznę. (Znamienny szczegół: głos ludzki, który odzyskał dziś ważną rolę, jest najbardziej radjofonicznym instrumentem!).

Opera i radjo, te napozór zupełnie obce światy, mają dziś niektóre styczne również na terenie socjologji. Obok współczesnych kompozytorów operowych, którzy liczą się, jak dawniej, z przygotowaniem słuchacza, opartem na znajomości dotychczasowej opery, zaznacza się mianowicie druga grupa, która nie chce przejść obojętnie nad współczesnemi przewarstwowaniami społecznemi, nie pragnie kontynuować nastawienia dawnej sztuki, zwróconej do ograniczonego koła odbiorców, lecz dąży do przystosowania dzieła do nowego słuchacza, nie „obciążonego" wykształceniem, do znalezienia rezonansu w szerokich warstwach. Uderza identyczność dążeń tej grupy z zadaniami radja. Zaliczenie kompozytora do jednej z tych dwu grup bynajmniej nie pokrywa się z wartościowaniem jego dzieła ani z przynależnością jego do kierunku „reakcyjnego" czy „postępowego" w muzyce; określa tylko nastawienie twórcy do słuchacza. Do pierwszej grupy należy więc n. p. najważniejsza bodaj pozycja współczesnej opery, „Wozzeck" Berga, dzieło zgoła nie „reakcyjne" w języku muzycznym, podobnie jak opera - oratorjum „Oedipus rex" Strawińskiego. Drugą grupę dzieł cechuje celowe uproszczenie faktury, przejrzystość, jasność, któremi pragną kompozytorowie (n. p. Weill, Krenek, Hindemith) zdobyć bezpośredni, naiwny stosunek nowego odbiorcy do dzieła. Ważne tu jest dla nas wyłącznie znaczenie tych dzieł, jako drogowskazów dla radja; z tego punktu widzenia ocena różnych pod względem wartości dzieł nie ma na tem miejscu znaczenia. Nie potrzeba dodawać, że wytycznych podejścia do trudnego problemu socjologji radja szukać należy w drugiej grupie dzieł.

Narodziny opery radjowej, jako odrębnej gałęzi twórczości,

dostosowanej do warunków, stworzonych przez radjo, są kwestją niedalekiej zapewne przyszłości. Trudno dokładnie przewidzieć drogę, którą pójdzie przyszła opera radjowa. Niewiadomo, co przejmie od swej poprzedniczki na scenie, w jakiej mierze zbliży się może do oratorjum, wracając wówczas zapewne speakerowi, stojącemu dziś poza dziełem, dawną rolę protoplasty dzisiejszego speakera, „testo", będącego składową częścią oratorjum. Warunki, jakie spełnić musi opera radjowa i możliwości ich spełnienia wynikają z powyższego szkicu. Jeśli opera w radjo zechce—oby jak najrychlej!—dążyć do usamodzielnienia i uniezależnienia się od swej starszej siostrzycy na scenie, zastanie w dzisiejszej konstelacji opery scenicznej znaczną część pracy już gotową.

Dla naszych kompozytorów młodego pokolenia otwiera się wdzięczne, z powodu nietkniętego jeszcze bogactwa możliwości, pole pracy. Jest wśród nich zapewne wiele drzemiącej, potencjalnej siły operowej, która jedynie dlatego, że w dobie ostrego przesilenia polskiej opery nie miała podniety, nie wyładowała się w kinetykę czynu twórczego. Inicjatywę powinno podjąć radjo, które jedynie może objąć dziś rolę dawnego, możnego mecenasa. Rozpisanie konkursu na operę radjową przez Polskie Radjo miałoby zapewne doniosłe w skutkach znaczenie dla muzyki radjowej, jako specyficznego gatunku, wyrosłego z warunków stworzonych przez radjo, (nawet gdyby nie było to może doraźnie widoczne). Opera jest w tym z dnia na dzień bogatszym dziale twórczości, o ile wiem, nietknięta; niech Polskie Radjo podejmie, jako pierwsze w radjofonji światowej, rzuconą myśl!

MARJAN NEUTEICH

O MUZYCE MECHANICZNEJ

Muzykę „mechaniczną“ pojmujemy z reguły jako przeciwstawienie muzyki „żywej“. Stawiamy jej cały szereg zarzutów: deformowanie dźwięku, zniszczenie bezpośredniego kontaktu wykonawcy ze słuchaczem, pozbawienie pracy licznych rzesz muzyków.

Zarzuty te wyryły na muzyce mechanicznej piętno pewnej niższości artystycznej i — mimo niesłychanie szerokiego jej zastosowania—stworzyły z niej jakby „uboższą i źle wychowaną krewną“ wytwornej „arystokratki“ — muzyki żywej.

Sądy tego rodzaju, na ogół powszechnie wypowiadane, nie są jednak całkowicie słuszne.

Samo pojęcie „mechaniczności“ w muzyce jest właściwie dość względne. Jeśli za „żywą“ będziemy uważali tylko taką muzykę, w której proces powstawania dźwięku odbywa się całkowicie bez udziału jakiegokolwiek mechanizmu, to przekonamy się szybko, że jedynym „żywym“ instrumentem jest głos ludzki, a chór „a cappella“ jedyną nieskażoną formą „żywej“ muzyki.

W całym szeregu powszechnie dzisiaj używanych instrumentów (np. fortepian, organy) dźwięk zasadniczo tworzy się mechanicznie— dźwięk fortepianu powstaje przecież na skutek uderzenia młotka o strunę—drogę zaś od palców pianisty do młotków stanowi niezmiernie skomplikowany mechanizm.

Właściwa różnica między muzyką żywą a mechaniczną sprowadza się raczej do znaczego rozszerzenia i zwiększenia zakresu procesu mechanicznego w tej ostatniej. Gdy w muzyce żywej dźwięk z chwilą swego powstania dociera bezpośrednio do słuchacza, to w muzyce mechanicznej musi on jeszcze przebyć długą i trudną drogę pośrednią.

Pojęcie „instrumentu muzycznego“ jest dla nas jasne i zrozumiałe, wpojone w przeciągu tysiącoleci. Instrument — to fujarka,

skrzypce, trąbka, fortepian. Dzisiaj musimy to pojęcie rozszerzyć. Skrzypce + mikrofon + wzmacniacz + antena + odbiornik + głośnik to także niewątpliwie instrument muzyczny, choć niesłychanie skomplikowany i różnorodny.

„Żywotność“ dźwięku „rozszerzonego instrumentu“ pozostaje nienaruszona — wszak efekt ostateczny, wrażenie słuchowe, mimo tylu mechanicznych czynników pośrednich, jest ściśle uzależnione od rodzaju gry żywego muzyka, i wywołuje w słuchaczu świadomość nietylko wysokości dźwięku, jego barwy i nasilenia, lecz również najsubtelniejszych odcieni: gatunku tonu, stopnia napięcia uczuciowego, zrozumienia frazy muzycznej, i t. d.

Przykład radja nie jest jednak wystarczający. Głośnik radjowy reprodukuje słuchaczowi dźwięk „in statu nascendi“ — czas, potrzebny dla przejścia dźwięku przez tyle elementów pośrednich, praktycznie równa się zeru.

Jeśli jednak zwrócimy się do gramofonu i filmu dźwiękowego, gdzie dźwięk po utrwaleniu przechowywać można przez nieograniczony okres czasu i gdzie reprodukcja nastąpić może w chwili dowolnej, to i w tym wypadku ujrzymy takie same zjawisko: dźwięk reprodukowany jest bezwzględnie „żywy“, oczywiście w tym sensie, że aparat oddaje wszelkie odcienie i cechy indywidualne gry danego wykonawcy.

Używanie więc określenia muzyka „mechaniczna“ w zastosowaniu do radja, gramofonu i filmu dźwiękowego nie jest bynajmniej słuszne. „Mechaniczną“ muzyką we właściwem znaczeniu jest produkcja dźwiękowa katarynki, pianoli i t. p. instrumentów, gdzie ludzka zdolność odczuwania nie gra żadnej roli w procesie powstawania dźwięku.

Jeśli w taki sposób pojmiemy muzykę mechaniczną (radjo, gramofon, film dźwiękowy), to artystycznie najbardziej ważki zarzut—deformacji dźwięku—musimy przenieść na inną płaszczyznę.

W jakim stopniu i z jakiej przyczyny dźwięk ulega zdeformowaniu? „Żywotność“ jego pozostaje wszak zachowana—jest rzeczą znaną, że zniekształca się przedewszystkiem barwa.

Muzyka mechaniczna—to „rozszerzony“ instrument muzyczny, przyczyna deformacji dźwięku leży nie w samej istocie „mechaniczności“, lecz w niedoskonałości pewnych części składowych tego instrumentu.

Możemy więc twierdzić, że zarzut deformacji jest słuszny dzisiaj, jutro jednak może się okazać nieistotny—możliwość bowiem

udoskonalenia technicznego przy dzisiejszem tempie rozwoju i poziomie techniki jest bezwątpienia wyłącznie kwestją czasu.

Zbadajmy bliżej proces mechanizacji dźwięku.

Celem muzyki mechanicznej jest wierna reprodukcja dźwięku, uniezależniona od miejsca, lub chwili jego powstania. Pierwszym etapem tego procesu jest „usłyszenie“ dźwięku przez mechaniczne ucho — mikrofon. Mikrofon przetwarza fale głosowe na prądy elektromagnetyczne — zasada jest w tym wypadku taka sama, jak w słuchawce telefonicznej — przetwarza je zupełnie wiernie, jest bowiem niezliczoną ilość razy czulszy, aniżeli ludzkie ucho. Niedoskonałość pierwszych mikrofonów, — różny stopień reagowania na dźwięki różnej wysokości—została już dawno usunięta. Mikrofony obecnie konstruowane są jednakowo czułe, zarówno na najmniejszą, jak i na największą ilość drgań fal głosowych.

Prądy powstałe w mikrofonie są jednak bardzo słabe—ulegają więc wzmocnieniu, pozostając nadal wiernym elektrycznym obrazem akustycznego pierwowzoru.

Ten etap mechanizacji jest identyczny we wszelkich odmianach muzyki mechanicznej. Droga, którą przechodzi następnie dźwięk w radjo jest powszechnie znana, zwróćmy się zatem do gramofonu i filmu dźwiękowego.

Przy produkowaniu płyty gramofonowej wzmocnione drgania elektromagnetyczne są przetwarzane na drgania igły, opartej o obracającą się płytę woskową, i żłobiącej z absolutną ścisłością w jej zagłębieniach wklęsło-wypukły obraz fal głosowych. Proces reprodukcji dźwięku odbywa się w gramofonie dwojako. W gramofonie mechanicznym nierówność rowków obracającego się pozytywu płyty woskowej wywołuje za pośrednictwem igły drgania zwykłej membrany; w gramofonie elektrycznym drgania mechaniczne przetwarzane są spowrotem przy pomocy t. zw. adaptera na prądy elektromagnetyczne, kierowane następnie do głośnika. Gramofon mechaniczny deformuje dźwięk w dość znacznym stopniu — zarzut stawiany muzyce mechanicznej posiada w tym wypadku największą dozę słuszności. Gramofon elektryczny spełnia jednak swą rolę w sposób niemal doskonały — znany jest objaw, że muzyka z płyt reprodukowana na gramofonie elektrycznym za pośrednictwem radja nie różni się jakością dźwięku od wrażeń słuchowych, odbieranych z żywych audycyj. Służy to dowodem, że dodatkowa transformacja fal akustycznych (zamiana prądów elektromagnetycznych na trójwymiarowe nierówności zagłębień płyty) nie wywołuje deformacji dźwięku; przyczyną tego objawu w gramofonie mechanicz-

nym nie jest bynajmniej zasadniczy element—płyta, lecz niedoskonałość czynników wtórnych: membrany i rezonatora.

Przejdźmy teraz do najmłodszej dziedziny muzyki mechanicznej, filmu dźwiękowego.

Zasadą utrwalania dźwięku na taśmie filmowej jest przetwarzanie zjawiska elektrycznego (prądów uzyskanych w mikrofonie) na zjawisko optyczne. Ogólne zarysy tego procesu są następujące:

Prądy elektromagnetyczne zostają po wzmocnieniu skierowane albo do maleńkiej elektrycznej lampki co nazywamy metodą intensywności, lub też przy metodzie t. zw. transwersalnej do przyrządu, zwanego oscylografem. W pierwszym wypadku lampka świeci się silniej lub słabiej w ścisłej zależności od najdrobniejszych drgań prądu, światło zaś jej, o wciąż zmiennem nasileniu, pada przez wąską szczelinę na będącą w ruchu światłoczułą taśmę celluloidową, na której, zależnie od wahań promienia świetlnego powstaje szereg miejsc o różnej gęstości i intensywności naświetlenia.

W metodzie transwersalnej, opartej na zasadzie galwanoskopu, wahania prądu wywołują drgania maleńkiego lusterka— oscylografu, przed którem umieszczona jest nieruchomo równomiernie świecąca się lampka. Drganiom oscylografu odpowiadają drgania odbijanego przezeń promienia, który oświetla—zależnie od swych odchyleń— większą lub mniejszą część szczeliny, za którą przesuwa się taśma światłoczuła.

Fotografja dźwięku, uzyskana na taśmie przy pomocy oscylografu, różni się w rysunku od fotografji, będącej wynikiem stosowania metody intensywności. W obu jednak wypadkach otrzymany obraz jest idealnie wiernem odbiciem optycznem oryginału dźwięku, odebranego przez mikrofon.

Droga reprodukcji jest w obu systemach jednakowa. Udźwiękowiona taśma zostaje przedewszystkiem wkopjowana na brzeg zwykłej taśmy filmowej. Zasadniczym elementem procesu reprodukcyjnego jest t. zw. fotocela. Jest to światłoczuła komórka elektryczna, której reakcja na przebiegający przez nią prąd jest ściśle zależna od stopnia, w jakim jest naświetlana. Przed fotocelą umieszczona jest lampka elektryczna, której promień spotykając na swej drodze przesuwającą się taśmę dźwiękową, oświetla fotocelę mocniej lub słabiej — zależnie od intensywności naświetlenia poszczególnych miejsc taśmy dźwiękowej, przez którą przechodzi. Powstałe w ten sposób w fotoceli wahania prądu odpowiadają idealnie rysunkowi przebiegającemu na taśmie, pośrednio zaś drganiom fal głosowych. Prądy elektromagnetyczne po wyjściu z foto-

celi zostają wzmocnione (zachowując ściśle wszelkie nabyte wahania) i wreszcie w głośniku przetwarzają się spowrotem w swój pierwowzór—dźwięk.

Istnieje jeszcze jeden rodzaj taśmy dźwiękowej, a mianowicie taśma stalowa, na której dźwięk jest notowany nie optycznie, lecz magnetycznie. Taśma ta, przesuwając się około jednego bieguna elektromagnesu, przez który przechodzi prąd wytworzony w mikrofonie, namagnesowuje się—współmiernie oczywiście z wahaniami prądu. Proces reprodukcji jest odwrotny—namagnesowane miejsca taśmy powodują zmiany pól magnetycznych elektromagnesu, wywołując w nim tem samem prądy, które po wzmocnieniu kierowane są do głośnika.

Tak, w najogólniejszych zarysach, odbywają się procesy transformacji fal głosowych. Jak widzimy, deformacja dźwięku we wszystkich tych wypadkach jest znikoma, a przy stosowaniu bardzo precyzyjnych aparatur i umiejętnem obchodzeniu się z niemi dźwięk wogóle nie podlega deformacji. Przyczyna tego przykrego zjawiska leży więc w innych częściach składowych nowoczesnego „rozszerzonego“ instrumentu. Mikrofon, wzmacniacz, płyta, oscylograf, taśma dźwiękowa, fotocela spełniają swe zadania bez zarzutu. Pozostaje jeszcze jeden tylko element — głośnik, w jego to niedoskonałości należy szukać powodów zniekształcania dźwięku.

Jeśli jednak postęp w ulepszaniu głośników zachowa nadal swą szybkość dotychczasową, to możemy się spodziewać, że już niedaleka przyszłość da nam konstrukcję, reprodukującą dźwięk bez zniekształceń.

Oczywiście pamiętać musimy o tem, że efekt dźwiękowy idealnego nawet głośnika, działającego w złych warunkach akustycznych, nie będzie nigdy identyczny z wrażeniami słuchowemi odbieranemi w wielkiej sali koncertowej. Głośnik w szczególności, a muzyka mechaniczna w ogólności spełnią najzupełniej „żywotnie“ swe zadanie tylko w warunkach, które będą odpowiadały jaknajdokładniej wszystkim subtelnym wymogom skomplikowanych i niezwykle czułych aparatur.

Taśma filmowa	Płyta gramofonowa (gramofon elektryczny)	Taśma stalowa

Dźwięk oryginalny
↓
Mikrofon
↓
Wzmacniacz

↓	↓	↓
Lampka lub oscylograf	Elektromagnes i igła	Elektromagnes
↓	↓	↓
Negatyw taśmy	Płyta woskowa	Taśma stalowa
↓	↓	↓
Wywoływanie i kopjowanie	Negatyw płyty	Elektromagnes i wzmaczniacz
↓	↓	↓
Pozytyw taśmy (Kopja)	Pozytyw płyty (Kopja)	Taśma stalowa (Kopja)
↓	↓	↓
Fotocela	Igła i elektromagnes	Elektromagnes

↓ ↓ ↓
Wzmacniacz
↓
Głośnik
↓
Dźwięk reprodukowany

Schemat utrwalania i reprodukcji dźwięku.

Drugim zarzutem stawianym często muzyce mechanicznej jest zniszczenie bezpośredniego kontaktu między słuchaczem a wykonawcą.

Aby jednak dociec, czy zarzut ten jest rzeczywiście słuszny, spróbujmy zbadać przedewszystkiem samą istotę owego bezpośredniego kontaktu.

Jest to zjawisko natury wyłącznie emocjonalnej, dość skomplikowane i wymagające bezwątpienia fachowej, obszernej analizy psychologicznej. Lecz nawet przy ogólnikowem ujęciu tego zagadnienia dojdziemy łatwo do wniosku, że dla osiągnięcia ostatecznego a jedynego celu—wywołania przeżyć muzycznych wykonawcy i słuchacza — ich bezpośredni kontakt nie jest bynajmniej konieczny. Uprzytomnijmy sobie, jak kolosalną rolę w tym kontakcie grają wszystkie zewnętrzne atrybuty publicznego koncertu, a więc: wygląd i wielkość sali, temperatura, jakość i rozmieszczenie światła, obecność większej ilości ludzi, stroje i t. d. Nastrój, wywołany temi czynnikami, połączony z wzajemnem zaciekawieniem słuchaczy i wykonawców jest bezwzględnie integralnym składnikiem kontaktu. Czy jednak te obce, niemuzyczne czynniki wpływają dodatnio na

pogłębienie czysto muzycznych przeżyć? Czy nie stoją one raczej na przeszkodzie psychicznemu skupieniu, zagłębieniu w wykonywaną lub słyszaną muzykę? Jakże często widzimy podczas koncertów słuchaczy i wykonawców przymykających oczy i usiłujących w ten sposób instyktownie oddalić od siebie wszystkie podniety i wrażenia pozamuzyczne.

Nasuwa się pytanie, czy ów tajemniczy muzyczny „fluid", wydzielany rzekomo przez wykonawcę nie istnieje tylko w wyobraźni zbyt romantycznie nastrojonych osób?

Zewnętrzny demonizm osoby Paganini'ego musimy bezwzględnie oddzielić od wyłącznie muzycznego oddziaływania jego gry, zbiorowa zaś histerja ówczesnych słuchaczy (słuchaczek) powstawała niewątpliwie na podłożu raczej sensacyjno-erotycznem, aniżeli czysto muzycznem. (Podobne uniesienia publiczności, szczególnie w stosunku do śpiewaków są znane i dzisiaj, choć może w mniejszej skali). Erotyczne oddziaływanie artystów na publiczność bywa często również jednym z czynników kontaktu, nie pogłębiającym oczywiście czysto muzycznych emocji. Doświadczenie wykazuje również, że podniecenie wykonawcy podczas gry w pustem nawet studjo dźwiękowem jest niemniejsze od podniecenia odczuwanego przezeń podczas występu w sali koncertowej. Zachodzi tu oczywiście jakościowa różnica podniet, która pozwala artyście nieobarczonemu w studjo zewnętrznemi akcesorjami na jaknajwiększą swobodę i powięszenie skali możliwości odtwórczych.

Możemy więc z pewnością twierdzić, że zarówno wykonawca w studjo, jak i słuchacz, znajdujący się przy głośniku w swem prywatnem mieszkaniu, posiadają obecnie znacznie więcej danych dla intelektualnego i emocjonalnego zagłębienia się w wykonywany lub słyszany utwór i jest niewątpliwie zasługą muzyki mechanicznej, że uczyniła zbędnemi cały szereg zewnętrznych akcesorjów, z któremi dotychczas było związane wykonywanie i słuchanie muzyki.

Największe odium ściągnęła na siebie muzyka mechaniczna ze strony muzyków — a więc ludzi materjalnie zainteresowanych w wykonywaniu muzyki „żywej". Taśma dźwiękowa, radjo i płyta gramofonowa, zatrudniając z jednej strony pokaźną ilość inżynierów, techników i muzyków o wyższych kwalifikacjach, wyparły z drugiej strony liczne rzesze przeciętnych muzyków z niemych dotychczas kin i wielu lokali publicznych, pozbawiając ich stałej pracy i deklasując niemal całkowicie, dzięki skazaniu ich na chroniczne bezrobocie. Ten bardzo bolesny społecznie zarzut jest całkowicie słuszny.

Istnieją tylko dwa zasadnicze środki ulżenia doli muzyków bezrobotnych: opodatkowanie, choćby najniższe, muzyki mechanicznej, lub też skierowanie zbytecznej liczby muzyków do innych zawodów. Pierwszy postulat jest trudny do przeprowadzenia, albowiem: 1) napotyka na opór przemysłu muzyki mechanicznej, opierającego się wszelkim nieprodukcyjnym kosztom; 2) wymaga wydania odpowiedniej ustawy, a więc ingerencji Państwa; 3) stworzyłby zastępy „dożywotnich" bezrobotnych, co nie byłoby bynajmniej korzystne z punktu widzenia produktywności społecznej. (Możliwość wykorzystania funduszów uzyskanych z opłat na rzecz stworzenia orkiestr, jako placówek zarobkowych dla muzyków, przy dzisiejszem małem zainteresowaniu muzyką i ciężkiej sytuacji finansowej istniejących już instytucji tego typu, nie wydaje się realna). Mimo wszystko jednak postulat wprowadzenia opłat od muzyki mechanicznej jest stosunkowo łatwiejszy do urzeczywistnienia, aniżeli przesunięcie bezrobotnych muzyków do innych zawodów, co, biorąc pod uwagę kryzys gospodarczy, jest rzeczą niemożliwą.

Rozpatrując zagadnienie bezrobocia muzyków trzeba pamiętać jednak i o tem, że za lat kilkadziesiąt kwestja ta okaże się poprostu nieistotna. Następne pokolenie przystosuje się już bowiem do zmienionych warunków — wszak zmniejszony popyt na muzyków już dzisiaj wywołuje objaw daleko posuniętej ostrożności przy obieraniu muzyki jako fachu i źródła zarobkowania. Niedawna łatwość zdobycia materjalnego utrzymania z uprawiania muzycznego rzemiosła była powodem, artystycznie bezwzględnie szkodliwego zjawiska nadprodukcji lichych i nieodpowiednio wykwalifikowanych muzyków. Wkroczenie muzyki mechanicznej oczyści, bezlitośnie coprawda, tę niezdrową atmosferę zawodu muzycznego. Dzisiaj, dzięki wielkiej ilości bezrobotnych, stosunki są jeszcze opłakane, lecz w przyszłości, przy ograniczonym popycie, zawodowcem będzie mogła zostać tylko jednostka rzeczywiście uzdolniona i odpowiednio wykształcona. Pamiętajmy bowiem, że muzyka mechaniczna wymaga dużych kwalifikacji zawodowych. Mikrofon to bardzo czuły instrument, a płyta czy taśma dźwiękowa utrwala wszelkie, nawet najdrobniejsze niedociągnięcia.

Tak więc muzyka mechaniczna, która w pierwszych chwilach istnienia była klęską dla muzyków zawodowych, w przyszłości stanie się niewątpliwie przyczyną podniesienia ich poziomu zawodowego, co pośrednio wywrze korzystny wpływ i na ogół słuchaczy, których smak i wyrobienie artystyczne jest między innemi ściśle zależne od poziomu sztuki odtwórczej.

Z powyższej pobieżnej analizy zarzutów stawianych muzyce mechanicznej wynika, że nie wszytkie są słuszne, przyszłość zaś obali niewątpliwie tę resztę, która dziś jeszcze jest istotna.

Zasługi i zalety muzyki mechanicznej, nawet przy obecnym stopniu jej rozwoju są niesłychanie wielkie. Muzyka mechaniczna osiągnęła przedewszystkiem cel, niedościgły dla muzyki żywej — zdemokratyzowała muzykę. Arystokratyzm i monopol odtwórczości wytwornych sal koncertowych stają się powoli przeżytkiem, Beethovena i Szopena możemy usłyszeć w najbardziej zapadłej wiosce, a katarynka i harmonja przestały być wyłącznym prawie pokarmem muzycznym mas.

Życie muzyczne i koncertowe niedalekiej już może przyszłości ulegnie, dzięki stosowaniu muzyki mechanicznej, zasadniczym zmianom. Publiczne koncerty o zbędnym widowiskowym charakterze, wymagające specjalnego nastawienia słuchacza, często niedostępne dzięki wysokim opłatom wstępu, zależne od poszczególnych wykonawców, znikną powoli — ustępując miejsca nieskrępowanemu słuchaniu muzyki w warunkach nie narzuconych zgóry słuchaczowi i pozwalając mu zarazem na dowolny wybór utworu i wykonawcy.

Realizacja telewizji umożliwi odbieranie pełni wrażeń również z opery i baletu, dzięki czemu proces zanikania publicznych koncertów ulegnie znacznemu przyśpieszeniu.

Analizowanie dzisiejszej potężnej roli radja, uznanej i rozumianej powszechnie, jest rzeczą zbędną.

Lecz i dwie dalsze dziedziny muzyki mechanicznej — płyta i taśma dźwiękowa mają przed sobą kolosalne możliwości rozwojowe. Możność wiernego utrwalania dźwięku stwarza właściwie nową erę dla sztuki muzycznej. Czyni zbędną konieczną dotychczas jedność czasu i miejsca wykonywania i słuchania, stwarza z wykonawcy istotę zasadniczo nieśmiertelną i wszechobecną.

Płyta gramofonowa, prócz wielu zalet (niezwykle cenne jest jej znaczenie na polu pedagogicznem i archiwalnem) posiada jednak również wiele wad — najbardziej przykrą jest jej nietrwałość i ograniczony czas trwania reprodukowanego utworu. Czas ten nie przekracza zasadniczo 6-u minut, utwory dłuższe są nagrywane na kilku płytach, co oczywiście wywołuje nieprzyjemną konieczność przerw w miejscach często najmniej odpowiednich. Technika dzisiejsza pracuje w dwóch kierunkach, celem usunięcia tego niewątpliwego zła: w kierunku przeobrażenia płyty w taśmę o dowolnej długości, lub też bardziej skupionego umieszczania wyżłobień

na płycie sztywnej. Bardziej celowa i stosunkowo łatwa technicznie do osiągnięcia byłaby pierwsza metoda, niestety dla decydującego w tej mierze przemysłu produkcji gramofonowej jest ona handlowo niewygodna. To jest powodem, dla którego wynalazcy i technicy usiłują przedłużyć czas działania płyty przez skupienie nagrania. Lecz nawet przy osiągnięciu najpomyślniejszych rezultatów czas ten będzie zawsze ograniczony. Niewątpliwie przemysł gramofonowy zrezygnuje w końcu ze swego, na krótką metę tylko możliwego oporu. Dzisiejsza płyta, łamliwa, ulegająca szybkiemu zniszczeniu i ograniczona w czasie działania, stanie się wówczas przeżytkiem — miejsce jej zajmie taśma — niezwykle trwała, wygodna w użyciu i czulsza w reprodukcji dźwięku.

Obecna rola taśmy dźwiękowej, jako wyłącznej sługi kina i akompanjatora filmu, stanie się anachronizmem. Jest niedorzecznością, aby ta idealna metoda utrwalania dźwięku służyła jedynie celom obcym, a nie znalazła pełnego zastosowania w dziedzinie wyłącznie muzycznej.

Przed taśmą dźwiękową stoją pozatem otworem fantastyczne, zdawałoby się, możliwości — sztucznego zapisywania dźwięku. Pewnym barwom, wysokościom i nasileniom dźwięku odpowiadają wszak na taśmie falowania otrzymywanego wykresu. Czyniono próby rysowania takich wykresów i, w bardzo małych coprawda granicach, osiągnięto pomyślne wyniki. Już dzisiaj można narysować wprost na taśmie wzór, który podczas dźwiękowej reprodukcji wywoła efekt tonu o określonej barwie i wysokości, mimo że wykres dźwięku jest mikroskopijnie zawikłany i niesłychanie trudny do ręcznego odtworzenia.

Jesteśmy dzisiaj świadkami realizacji najbardziej fantastycznych marzeń ludzkości, czy nie wolno nam wierzyć, że daleka, kilkowiekowa może przyszłość pozwoli ówczesnym kompozytorom na „rysowanie“ na taśmie swoich kompozycji i wykonywanie ich wprost na aparacie, z pominięciem nut, instrumentów dzisiejszego typu i żywych wykonawców?

Muzyka mechaniczna wyszła przed chwilą z kołyski—dąsamy się lekkomyślnie, że kroki, które stawia, są jeszcze słabe i niepewne. Poczekajmy jednak cierpliwie do czasu, gdy dzisiejsze niemowlę urośnie i zmężnieje — będziemy wówczas bezwątpienia świadkami pobicia przez nią rekordów, o których obecnie nie śmiemy nawet marzyć, mimo że żyjemy w dobie entuzjastycznego uwielbiania sportu.

MARJA PIOTROWSKA

KILKA UWAG W SPRAWIE AUDYCYJ MUZYCZNYCH W SZKOŁACH OGÓLNOKSZTAŁCĄCYCH

Planowa akcja nad podniesieniem kultury muzycznej naszego społeczeństwa za najważniejszy punkt programu musi przyjąć wychowywanie go od podstaw — od młodzieży.

Młodzież nasza naogół muzykalna i żywo reagująca na dobrą muzykę, w rzadkich tylko wypadkach wynosi z domu kulturę muzyczną. Przeważnie swój smak muzyczny kształtuje na szlagierach z płyt gramofonowych lub z audycyj radjowych, które dobierane samowolnie i przypadkowo nie dają jej pożytku, a nawet wprost przeciwnie często wypaczają pojęcia wartości i piękna w muzyce. O muzyce, z którą młodzież styka się w kościele i o sposobach jej wykonywania nie da się niestety powiedzieć nic pochlebnego. Dawny zwyczaj uprawiania domowej muzyki instrumentalnej, który stwarzał atmosferę sprzyjającą rozbudzeniu zamiłowania i zainteresowania muzyką, zaginął prawie doszczętnie. Muzyka mechaniczna wyrugowała powszechne dawniej amatorskie muzykowanie, a fortepian, który doniedawna jeszcze stanowił najbardziej rozpowszechniony i ulubiony instrument, dający możność intymnego obcowania z muzyką i podążania za jej rozwojem i przeobrażeniami, dziś spełnia rolę conajwyżej instrumentu, na którym ćwiczą się przyszli fachowcy-wirtuozi, a najczęściej bywa tylko eleganckim meblem, afiszującym pseudo-kulturę muzyczną snobów.

Nauka śpiewu w szkole powszechnej, choć prowadzona metodycznie, w poszczególnych tylko wypadkach osiąga dodatnie rezultaty, zaś w szkole średniej jest traktowana jako przedmiot nadobowiązkowy, bez żadnej metody i jednolicie wypracowanego planu. W rezultacie, w ciągu kilku lat nauki, szkoła ogólnokształcąca ani nie roz-

budza w dostatecznym stopniu zamiłowania do muzyki ani nawet nie rozwija dziecka muzycznie na tyle, ażeby należycie przygotowanym i rozbudzonym aparatem psychicznym mogło reagować na muzykę.

Jest rzeczą powszechnie wiadomą, że człowiek, posiadający wykształcenie muzyczne, orjentujący się w elementach muzyki i prawach rządzących niemi jest najpewniejszym jej odbiorcą. Wychodząc z tego założenia, dotychczasowe nasze szkolnictwo muzyczne zdążało zbyt jednostronnie w kierunku nauczania muzyki. Błąd tkwiący w tej metodzie wychowawczej wyszedł jednak na jaw, gdy namnożyły się całe zastępy muzyków-fachowców, posiadających dużo wiadomości teoretycznych, mniej umiejętności zastosowania ich w praktyce, a często nawet mało umuzykalnionych, ogólna zaś kultura muzyczna społeczeństwa nic na tem nie zyskiwała.

W zrozumieniu tego fatalnego stanu rzeczy, wszelka inicjatywa tak władz państwowych jak i prywatna ostatnio zgodnie zmierza w kierunku zreformowania muzycznego wychowania. Jednym z przejawów tej inicjatywy jest akcja na terenie audycyj szkolnych, rozpoczęta przez Ormuz, dział Towarzystwa Wydawniczego Muzyki Polskiej w porozumieniu z miarodajnemi władzami państwowemi.

Ostatecznym celem audycyj szkolnych jest wychowanie słuchaczy, którzy należycie umieliby reagować na muzykę; środkiem zaś prowadzącym do tego celu — dostarczanie młodzieży szkolnej przeżyć estetyczno muzycznych, wyrabiających w niej tę zdolność.

Pierwszym, nieodzownym warunkiem osiągnięcia zamierzonego celu przy urządzaniu audycyj szkolnych musi być metoda pracy, oparta na badaniach z zakresu psychologji młodzieży. Spotkać się tu można z zarzutem, że jest to wymaganie nierealne, ze względu na brak laboratorjów doświadczalnych, z których można byłoby czerpać materjały, pomijając już i ten zasadniczy wzgląd, że psychologja wieku dziecięcego jest wogóle młodą nauką o dorobku jak dotąd bardzo szczupłym. Uwzględniając te okoliczności nie można jednakże rezygnować z gotowych już choć skromnych zdobyczy naukowych i w miarę możności użytkować je, uzupełniając ich zakres materjałem zdobywanym własnemi badaniami i doświadczeniem. Poprzestawanie jednak wyłącznie na osobistych spostrzeżeniach, opartych jedynie na zdrowym rozsądku, intuicji i doświadczeniu, zdobywanem przypadkowo, bo bez dyscypliny naukowej, byłoby ryzykiem, gdyż powszechną ludzką właściwością jest przykładanie do wszelkich zjawisk miary subjektywnej, a co za tem idzie ujmowanie ich jednostronnie. We wszelkich zagadnieniach pedagogicznych w szczególnie jaskrawy sposób grozi to niebezpie-

czeństwem wprowadzenia zamierzonej akcji na niewłaściwe tory i zmarnowania wiele energji i wysiłków twórczych.

W zrozumieniu tej tak ważnej sprawy inicjatorzy urządzania audycyj szkolnych przedsięwzięli już pewne kroki w kierunku opracowania metody działania, powołując kompetentnych muzyków-pedagogów z głosem doradczym przy ustalaniu ogólnego i szczegółowego planu działania. Należy to uważać jednak za stadjum wstępne i w dalszym ciągu warto byłoby pomyśleć o zorganizowaniu pracowni naukowej, którаby przygotowywała materjały i wskazania dla prowadzonej pracy. Tymczasem, dopóki praca ta nie jest i nie może być właściwie zorganizowana, musimy zadowolnić się środkami dostępnemi, do których zaliczyć należy w pierwszym rzędzie literaturę z zakresu psychologji dziecka ogólnej i psychologji wrażeń muzycznych w szczególności, materjały zebrane już przez istniejącą we Lwowie poradnię dla uzdolnień muzycznych, względnie utworzenie takiej poradni w Warszawie, wreszcie doświadczenia osób specjalnie zainteresowanych zagadnieniem audycyj szkolnych, a zajmujących się pedagogją muzyczną i dzięki temu posiadających pewien zasób doświadczeń, spostrzeżeń i wniosków, które dorzucone do wspólnego dobra mogą się też przysłużyć ogólnej sprawie kultury muzycznej. Posiadając pewien zasób doświadczeń pedagogicznych, pragnę podzielić się niemi i rzucić w niniejszym artykule kilka ogólnych uwag i myśli, które być może przydadzą się w tej nowej pracy.

Każdy człowiek silniej lub słabiej reaguje na zjawiska muzyczne w sposób pierwotny i bezpośredni. Stopień zdolności reagowania zależy od muzykalności. Muzykalność jest pojęciem skomplikowanem, gdyż składa się na nią cały szereg dyspozycyj tak fizycznych jak psychicznych, nie wyłączając zasadniczych zdolności intelektualnych i intuicji. Jeżeli nasz aparat odbiorczy zjawisk muzycznych, na który składa się ucho jako organ fizyczny słuchu wraz z organizacją psychiczną jest kompletny, jeżeli wszystkie jego organy łączą się ze sobą w sposób doskonały i działają poprawnie, wtenczas i muzykalność jest doskonała. Niestety, nasza organizacja psychiczna, tak zresztą jak i fizyczna rzadko bywa w idealnym porządku i stąd to pochodzą różne przeszkody w jej działaniu. Na muzykalność składa się cały szereg uzdolnień, a więc: w pierwszym rzędzie poczucie rytmu w najszerszem znaczeniu t. j. jako stosunki czasowe poszczególnych tonów oraz grup taktowych, czułość słuchu czyli wrażliwość na wysokość, jakość i natężenie tonu, poczucie interwalu oraz melodji w znaczeniu struktury melo-

dycznej, zmysł harmoniczny, przejawiający się jako analityczne wyczucie poszczególnych tonów we współbrzmieniach, jako struktury harmonicznej i tonalnej, poczucie formy i barwy, wreszcie pamięć muzyczna. Do tych dyspozycyj dochodzą właściwości intelektualne, takie jak zdolność sądzenia, kojarzenia, wreszcie pierwiastek woli, przejawiającej się w twórczości. Gdy dodamy do tego zdolność wnikania w wyraz utworu, otrzymamy całokształt aparatu psychicznego, który nazywamy ogólnie muzykalnością. Nie uwzględniam tu t. zw. słuchu absolutnego, który jest właściwością rzadko spotykaną i który, występując w dwojakiej postaci, raz jako ściśle określony wysokością i jakością ton właściwy uchu, drugi raz jako zdolność określania wysokości i jakości poszczególnych tonów, jest cechą bardzo przydatną, jednak nie warunkującą ogólnej muzykalności.

Badając muzykalność, w bardzo tylko rzadkich wypadkach trafić można na jednostki obdarzone z natury wszystkiemi dyspozycjami, wchodzącemi w skład muzykalności. Są to wypadki sporadyczne, takie jak i odwrotne wypadki kalectwa muzycznego, występującego wtedy, gdy osobnik obdarzony normalnie zbudowanym i działającym organem słuchu nie posiada żadnej ze zdolności reagowania na zjawiska muzyczne. Przeciętna jednostka posiada jedne z dyspozycyj zarysowane w psychice silniej inne słabiej.

Pragnąc przygotować słuchaczy zdolnych do reagowania na zjawiska muzyczne należy ich wychować, umuzykalnić, czyli rozwinąć w nich te wszystkie dyspozycje, które warunkują zdolność reagowania.

Badania dokonywane nad muzykalnością dzieci wykazują, że wszystkie wyżej wyszczególnione dyspozycje psycho-muzyczne przejawiają się według wymienionej kolejności, że normalny ich rozwój dokonywa się w ciągu wieku dziecięctwa oraz dojrzewania i że przeciętnie osobnik w wieku lat 14 — 15-u jest już na tyle rozwinięty psychicznie, że może samodzielnie przyjmować i przeżywać wrażenia muzyczne. Uwzględniając indywidualność jednostki, warunki i wpływy zewnętrzne, w każdym poszczególnym wypadku natrafiamy na inną organizację psychiczną. Nie spotyka się dwóch jednostek obdarzonych w równym stopniu temi samemi dyspozycjami i dlatego wszelka praca nad wychowaniem muzycznem gromady nastręcza poważne trudności. Okolicznością, potęgującą jeszcze tę trudność są duże różnice wieku młodzieży szkolnej, stanowiącej audytorjum. Okres nauki szkolnej obejmuje 6 do 7-miu lat szkoły powszechnej i 6 lat szkoły średniej, audytorjum więc

szkolne stanowi młodzież od lat 7-iu do 18-u. Jest to skala wieku tak dalece zróżnicowana, że stosowanie wspólnego programu dla całej szkoły jednocześnie byłoby absurdem nie podlegającym dyskusji. Muzyka, którą młodzież starsza jest w możności przyjąć i przeżyć mija obok młodszych dzieci, nie pozostawiając w ich psychice żadnego śladu; naodwrót, program przystosowany do młodszych nudzi młodzież starszą, która w okresie dojrzewania żyje ze zbyt szeroko otwartemi oczami i uszami, ażeby mogła się zadowolnić przeżyciami już dobrze znanemi i jednocześnie aby mogła udoskonalać swój aparat psychiczny.

Ażeby zadośćuczynić potrzebom młodocianych słuchaczy niezbędnem jest przedewszystkiem prowadzenie akcji według planu zgóry opracowanego na dłuższy przeciąg czasu, a nie traktowanie audycyj jako oderwanych, sporadycznych słuchowisk. Pojedyńcza audycja, choćby posiadała najlepiej przystosowany i objaśniony program, nie przyniesie korzyści. Część audytorjum słyszaną muzykę przeżyje motorycznie, inna zareaguje na melodję, jeszcze inna na zjawiska harmoniczne, ale całokształtu utworu muzycznego nie ogarnie, a co zatem idzie nie przeżyje go estetycznie. Natomiast planowy cykl audycyj, uwzględniający kolejno wszystkie elementy muzyki i stopniowo pobudzający odpowiednie dyspozycje młodzieży może rozwinąć bardzo bujnie jej wrażliwość na muzykę i w ciągu kilku lat nauki szkolnej przygotować z niej zastęp poważnych słuchaczy.

Program pracy na terenie szkolnych audycyj muzycznych wyobrażam sobie w najogólniejszych zarysach w następujący sposób: zależnie od wieku młodzieży, warunkującego reagowanie na zjawiska muzyczne, należy ją podzielić na grupy, a ogólny plan pracy na następujące okresy: w pierwszym okresie (dzieci do lat 12-u) program uwzględnia i kładzie akcent na pierwiastki: rytmiczny i melodyczny. Ponieważ w tym okresie dziecko nie posiada jeszcze rozwiniętych dalszych dyspozycyj, więc kompleks jego wrażeń należy uzupełniać przez kojarzenie z wyobrażeniami wzrokowemi i słuchowemi, faktów i zdarzeń. W okresie drugim (dzieci od lat 12-u do 14-u), wychodząc ze zjawisk melodycznych rozbudza się w dziecku poczucie tonalności i poprzez zjawiska modulacji dochodzi się do obudzenia zmysłu harmonicznego. Trzeci okres (grupa młodzieży od lat 14-u do 16-u) uwzględnia poczucie formy. Do poczucia formy potrzebne już są pojęcia ogólne, powstające w intelekcie, jak pojęcie podobieństwa, kontrastu, symetrji, warjacji i kombinacji, których młodsze dzieci nie są jeszcze zdolne ujmować.

W czwartym okresie (od 16-u do 18-u lat) wraz z rozbudzonem poczuciem barwy, umacnia się i pogłębia już dawniej rozwinięte dyspozycje, jednocześnie wdrażając już młodzież w świadome przeżywanie estetyczne i wczuwanie się w treść i wyraz dzieł muzycznych.

Plan ten, stanowiąc pewien szablon, dający się zastosować do przeciętnego ogółu powinien być giętki i elastyczny, ponieważ ma służyć żywym istotom, indywidualnym, wrażliwym i podlegającym ciągłym zmianom i wpływom.

Dopóki program oparty na tych zasadach nie mógłby być ustalony i wprowadzony w życie, trzeba byłoby narazie ograniczyć się do cyklu obliczonego na jeden rok szkolny, w ciągu którego przy pomocy dziesięciu audycyj (jedna w ciągu miesiąca), możnaby ostrożnie próbować zarysować go w skrócie. Skrót taki dałby dziecku zarys tych wszystkich wrażeń i przeżyć, które powtarzane w następnych latach, mogłyby nabierać coraz wyraźniejszych kształtów i barw.

Ponieważ do całokształtu przeżycia estetycznego należy jeszcze cały szereg czynności ubocznych, związanych z niem pośrednio i pogłębiających to przeżycie, więc byłoby wskazanem uwzględnić je w ogólnym programie, podając młodzieży w objaśnieniach programów w ostrożnych dawkach i ogólnych zarysach wiadomości historyczno-biograficzne, charakteryzując style, ich odmiany i przeobrażenia, przedstawiając różne rodzaje muzyki (kościelna, świecka, instrumentalna, wokalna, śpiew solowy, chóralny i t. d.), zapoznając z różnemi instrumentami muzycznemi, ich budową, barwą, kombinowaniem barw, dając ogólne pojęcia z dziedziny etnografji muzycznej z podkreśleniem odrębności i cech charakterystycznych muzyki i pieśni narodowych, regjonalnych, ludowych, wreszcie grupie najstarszej możnaby już podsuwać niektóre pojęcia z dziedziny estetyki muzycznej (zagadnienie ładu, jedności, programu w muzyce, związku muzyki z tekstem, zależności pojęcia piękna w muzyce od warunków kulturalnych, społecznych i religijnych, prądy i kierunki estetyczne ze szczególnem uwzględnieniem współczesności).

Z ostatnio poruszonym problemem wiąże się jeszcze zagadnienie korelacji. Zasada korelacji stosowana w nauczaniu polega na łączeniu materjału nauczania z różnych dziedzin w jedną całość. Korelacja jest dla młodych umysłów zaprawą i ćwiczeniem w kierunku zdolności syntetyzowania nabytych umiejętności. co jest ostatecznym celem ogólnego wykształcenia. Materjał muzyczny

nadaje się bardzo dobrze do zespalania go z materjałem ogólnego nauczania, gdyż wnosi pierwiastek piękna i świeżości, który podnieca zainteresowanie młodzieży. O ile jednak materjał audycji muzycznej może wciągnąć w zakres swego działania materjał innych przedmiotów jak np. historji, religji, literatury, stylistyki, geografji i t. d. o tyle wymienionym przedmiotom trudniej byłoby ze względów praktycznych posługiwać się muzyką. Z tego powodu zasadą korelacji w szkolnych audycjach muzycznych należy posługiwać się ostrożnie, ażeby ich programu wytkniętego przecież na podstawie stwierdzenia dyspozycyj psychicznych młodzieży i stopniowego ich rozwoju, nie naginać zbyt usłużnie do potrzeb innych przedmiotów.

Realizacja programu opartego na powyższych zasadach ogólnych nie byłaby jednak sprawą zbyt łatwą i prostą. Przeszkód należy się spodziewać przedewszystkiem w postaci silnie zarysowujących się różnic w indywidualnym rozwoju poszczególnych jednostek wśród dzieci. Rozwój psychiczny i umysłowy młodzieży zależy u każdej poszczególnej jednostki od całego szeregu warunków, wpływów i przyrodzonych uzdolnień i dlatego mimo najsumienniej przeprowadzonej selekcji i ugrupowania młodzieży według wieku, zawsze, w każdej gromadzie znajdą się jednostki wyrastające ponad przeciętny ogół i wyprzedzające go swoim rozwojem, oraz inne, cofnięte w rozwoju w stosunku do przeciętnego poziomu. Usunięcie tej przeszkody nie przedstawiałoby zbyt wielkich trudności, gdyż przegrupowanie młodzieży jest rzeczą zawsze możliwą do przeprowadzenia. Większym szkopułem przy wychowaniu gromady może się okazać nierównomierność w rozwoju uzdolnień każdej poszczególnej jednostki. Środkiem metodycznym mającym wyrównywać te różnice powinno być objaśnienie programu audycji muzycznej.

Objaśnienie ma być pomocą, podaniem ręki słuchaczom tam, gdzie brak jakiejś dyspozycji psychicznej np. zdolności reagowania na zjawiska harmonji, rytmu czy melodji przeszkadza im w ogarnięciu całości zjawiska muzycznego i przeżycia go. Pomóc komuś w jego czynnościach psychicznych można albo drogą stopniowego ćwiczenia i rozwoju, co jest działaniem na dalszą metę, albo też doraźnie drogą prowadzącą przez intelekt. W wielu wypadkach rzecz najpierw zrozumiana zostaje dopiero później odczuta i przeżyta psychicznie. Chociaż więc z założenia dążymy do oddziaływania na te elementy psychiki młodzieży, które reagują bezpośrednio

na otrzymywane wrażenia, to jednak powinniśmy uwzględnić również typ, u którego przeważają dyspozycje intelektu. Z tego względu trudno byłoby zgodzić się na stanowisko, które bezwzględnie wyklucza z objaśnień pierwiastek dydaktyzmu. Zdaje mi się, że tkwi w tem pewne nieporozumienie. Już sam wyraz: objaśnienie zawiera w sobie ten pierwiastek.

Objaśnienie jest to rzucenie światła na ciemny przedmiot, oświetlenie go w celu uwidocznienia i poznania jego właściwości. Jeżeli, objaśniając utwór muzyczny ograniczamy się do ogólnych o nim wiadomości, tytułu, treści tekstu (o ile jest to utwór wokalny), mówimy, że się go tańczy, śpiewa lub tylko słucha, że jest piękny i że go napisał X czy Y, a nie dotykamy jego istotnych muzycznych właściwości jak cechy rytmiczne, melodyczne, harmoniczne i t. d., czy doprawdy go objaśniamy? Czy poprzestając conajwyżej na podsuwaniu wyobraźni dzieci obrazów, zdarzeń przez analogje wzrokowe lub nawet słuchowe nie mijamy się z celem, sprowadzając wrażenia muzyczne na płaszczyznę literatury, malarstwa lub faktów z życia codziennego? Zdradzamy w ten sposób i cel naszych poczynań i samą muzykę. Dydaktyzmu wyrzec się nie możemy, gdyż każde uświadamianie, każde oświetlanie nieznanego problemu jest już nauczaniem. Chodzi tutaj tylko o formę nauczania i o jego metodę. Stosowana dziś szeroko w szkolnictwie metoda indukcyjna zamienia nudną dawniej naukę w rozrywkę, a posiadając tak doskonały „materjał pomocniczy“ jakim są utwory muzyczne, instrumenty i wykonawcy, nie potrzebujemy się obawiać zarzutu nudzenia. Objaśnienie ujęte w formę pogawędki z dziećmi potocznym, zrozumiałym i bliskim im językiem na tematy poparte tak pociągającemi demonstracjami mogą przemycić nawet całą wiedzę muzyczną w zarysie.

Kilkadziesiąt audycyj szkolnych, które zostały już zorganizowane na terenie Warszawy i na prowincji wykazały, że młodzież szkolna posiada dużo wrodzonej wrażliwości na muzykę, reaguje na nią silnie, lubi jej słuchać i odnosi się do niej z wielkiem skupieniem, zainteresowaniem i radością. Wypadki, w których potrzeba było używać jakichś środków pedagogicznych w celu opanowania gromady i ściągnięcia siłą jej uwagi na produkowaną muzykę lub objaśnienie należą do rzadkości. Sam fakt wnoszenia prawdziwie artystycznej muzyki w mury szkolne wprowadza samorzutnie odświętny nastrój, który wrażliwe dusze młodzieży ogarnia bardzo wyraźnie. To co je porywa i porusza musi siłą rzeczy również

interesować, to też objaśnień programów młodzież słucha z żywem zainteresowaniem, jakgdyby wyczuwając, że jest to próg, przez który wstępują w dziedzinę zjawisk nowych i pociągających. Stwierdzamy więc z zadowoleniem, że grunt mamy z natury żyzny i lekki, nie wymagający do uprawy zbyt wielkich trudów i wysiłków. Pozostaje nam tylko rzucać ziarno, a rychło doczekamy się pięknych zbiorów.

ADAM LUDWIG

W OBRONIE BEL-CANTA

Od dłuższego czasu, jako zawodowy śpiewak, nauczyciel i bierny słuchacz—w operze, na koncertach, w rewjach i t. p. a teraz stale przez radjo — studjuję wokalne występy naszych i zagranicznych artystów. Stwierdzić muszę, że od 40 lat nie było na świecie tylu śpiewaków, którzy mogliby się poszczycić tak wybitnymi walorami głosowymi, jak obecnie. Przyrost ten dał się zauważyć zwłaszcza w kilka lat po wojnie, kiedy narody i państwa odetchnęły nieco po ciężkich przeżyciach walk, trudów i klęsk codziennych, a przez to odżyły też uczelnie muzyczne, państwowe i prywatne. Z rozwojem szkolnictwa muzycznego, z przyrostem sił młodych, wychowanych w lepszych, swobodniejszych, a więc i zdrowszych warunkach — pojawiły się liczne zastępy śpiewaków, obdarzonych fenomenalnymi głosami, o skali rozległej, brzmieniu pięknem, świeżem, oszałamiającem nadzwyczajną siłą i barwą. Gdy przed wojną nazwiska śpiewaków o światowej karjerze można było z łatwością wyliczyć i spamiętać, dzisiaj każde większe konserwatorjum, jak z rogu obfitości wysypuje na sceny tuziny śpiewaków, szczęśliwych posiadaczy np. wśród tenorów—co dawniej uważano za coś nadzwyczajnego — wysokiego „c”, tego królewskiego przywileju! Barytony i basy biją się o lepsze ze skalą Szalapinów, Tenory — Carusów, z większem naturalnie, lub mniejszem powodzeniem, ale głosy są, i wiele wśród nich pełnowartościowych.

Jednakże z pocieszającym tym objawem zanotować należy objawy smutne, wielce niebezpieczne i niepokojące, i dlatego najwyższy czas, aby się zastanowić, czemu należy przypisać, że mimo wybitnych sił nauczycielskich i kapelmistrzowskich, metoda *pięknego śpiewu* traci coraz więcej szlachetnych przedstawicieli na scenie operowej. Wiemy, że śpiewacy rzadko kiedy kończą kon-

serwatorja jako dojrzali, dyplomowani muzycy; zakres nauki zwężają do minimum, uważając, że teoretycznego wykształcenia im nie potrzeba, a śpiewackie w kilku latach da się opanować. Wiemy, że uczelnie muzyczne, zwłaszcza w stosunku do śpiewaków o wybitnym materjale głosowym odnoszą się pobłażliwie, a z drugiej strony niewielu śpiewaków odznacza się wrodzoną inteligencją i intuicją, gdy stare wzory przedwojenne zginęły wraz z płytami gramofonowemi, naśpiewanemi przez „ostatnich Mohikanów" bel-canta. Wprawdzie i wśród starych mało było ludzi rzetelnie umuzykalnionych, mało ogólnie wykształconych, a jednak wrodzoną intuicją, pracą, a często i sprytem zdobywali najpiękniejsze pozycje w sztuce śpiewania. Żyły jeszcze bezpośrednie tradycje, repertuar był ograniczony, wymagania kierowników muzycznych zwracały się raczej w stronę wykonania wokalnego artysty, nie bacząc na tekst śpiewanego słowa, ani na grę sceniczną. To wszystko jednak nie usprawiedliwia i nie rozgrzesza współczesnych śpiewaków, że wpadają w manierę, i że kierownicy scen stan taki tolerują. Ktoś tu ponosi winę, albo winę ponoszą wszyscy, którzy pracowali nad ukształtowaniem umiejętności rzemiosła śpiewackiego młodego adepta, naturalnie — nie wykluczając samego śpiewaka, który łatwiej przyswaja sobie rzeczy brzydkie, a pozornie efektowne, aniżeli surowe prawidła pięknego śpiewu i mozolną drogę do ich przestrzegania i doskonalenia. Wielkie głosy nie warunkują wielkich artystów. Im większy głos, tem więcej trzeba pracy, aby go ustalić i w żelaznych karbach formy zabezpieczyć materjał przed rychłem wyczerpaniem i zużyciem.

Tej właśnie pracy u większości współczesnych „fenomenalnych" śpiewaków nie widać. Przyswoili sobie gwarę, jakby to dawniej powiedziano, „*włoskich makaroniarzy*" i efekciarstwem, egzaltacją, graniczącą często z histerją polują na tani poklask t. zw. szerokiej publiczności. W takiem ujęciu sztuki śpiewanej najzdolniejsi zatracają poczucie piękna, miary i przyzwoitości, nie mówiąc już o tem, jaką krzywdę przynoszą nauczycielowi i szkole, której zawdzięczają pierwsze kroki, z której na świat wyszli. Mam na myśli nauczyciela estetę, nie kontynuatora szablonu! A co dopiero mówić o słuchaczu — estecie, jak on reaguje na lekceważenie słowa śpiewanego i ruchu na scenie? Zapewne z tych szeregów słuchaczy rekrutują się przedstawiciele mniemania, że opera się przeżyła, że straciła na wartości. I poniekąd słusznie, albowiem dziełom starszych mistrzów bel-canta należy się piękne, spokojne wykonanie, które powinno olśnić słuchacza potoczystością i dźwię-

kiem melodji, pokrywającym rażące słabizny partytury. Stanowczo jednak zaprotestować należy, gdy śpiewak nawet w muzyce operowej nowszych czasów dowolnie zmienia sobie tekst muzyczny i parodjuje linję melodji niemuzykalnie byle zabłyszczeć wysokim i długo przetrzymanym tonem na końcu jakiejś frazy. A to gwałtowne zrywanie tonów, łkania żałosne, t. zw. „łezki" powtarzające się stale nawet u najznakomitszych, te jęki, nielogiczne portamentowania, częste oddechy, posługiwanie się nosową emisją lub płaskim szczekotem, a w grze scenicznej — przesada i banalność! Proszę tylko dobrze posłuchać, co się kryje za falami rozszalałego głosu i proszę się potem nie dziwić, że nadużywanie siły, ciągłe forsowanie i egzaltacja zdzierają struny głosowe największych śmiałków i potetantów, że głos zaczyna się chwiać, że naturalne falowanie (wibracja) przechodzi w *tremolo*, dźwięk opada, a najmuzykalniejsze ucho nie słyszy w ferworze interpretacji, ile było tonów nieczystych, obniżonych, a zwłaszcza w pianach i kantylenie niepewnych.

Uwagi moje dotyczą przeważnie mężczyzn; kobiety pracowitością, wnikliwością i zdrowym instynktem rzadko kiedy odchylają się od linji i stylu ładnego śpiewu; pielęgnują stare tradycje bel-canta także w utworach współczesnych, w pieśni, cyzelując słowo i ton, frazując szlachetnie, spokojnie, bez egzaltacji i czysto. Dbają przytem o techniczne opanowanie głosu! Widać z tego, że dobrych nauczycieli posiadamy sporo, tylko uczniowie nie są w porządku. Mógłbym służyć przykładami z Polski, nie chcę jednak nikogo wywyższać, ani poniżać, a przemówić pragnę tylko do sumienia śpiewackiego ogółu.

Wśród męskiej połowy rodu śpiewaczego są naturalnie wyjątki; najliczniejsze jednak wyjątki stanowią niemieccy śpiewacy, choć pracować muszą w trudniejszych warunkach głosowych, niż Włosi, Rosjanie, Polacy i inni. Już sam język niemiecki, a z tego powodu i ustrój gardła zmuszają śpiewaka do większego wysiłku i uwagi, a wymagania repertuarowe nie bardzo sprzyjają rozwojowi głosu w pewnym obranym kierunku. Bez opanowania dwudziestu przynajmniej zasadniczych partji śpiewak operowy niemiecki nie może liczyć na engagement! Te aspiracje i wymagania tłumaczy wysoka kultura muzyczna Niemiec i dyscyplina ich organizacji. U nas pod tym względem po wojnie nie można zanotować większego zwrotu na lepsze. Dopiero Związek Scen Polskich stawia młodym adeptom warunek opanowania pamięciowo i scenicznie przynajmniej trzech partji; zresztą jak dawniej o engagement

decyduje piękny głos z jakiem takiem wyszkoleniem i możliwości najskromniejszego wynagrodzenia. Dyrekcje uczą młodych śpiewaków, przygotowują ich na scenę, uczą szybko, by wyzyskać młody narybek, co najczęściej dzieje się nie bez szkody dla uczącego się. Wystrzeli czasem talentem wspaniały wyjątek, ale w wyjątkach tkwi zaród pośpiechu, nerwowej pracy, bezmyślnego naśladownictwa i płytkiego szukania szczęścia, zwanego karjerą artysty, często na starość głodującego.

Młodym śpiewakom musimy stale powtarzać: szanujcie materjały głosowe, przestrzegajcie zasad pięknego śpiewu, nie wybierajcie dróg najmniejszego oporu! Uczcie się do końca życia, kontrolujcie swój sposób śpiewania, a opera przestanie być śmieszną, a co najmniej dziwaczną, przeobrazi się może tylko w inne formy. Po kompozytorze i jego twórczości do tego dzieła może się przyczynić tylko wykonawca i do końca świata tylko pięknym śpiewem — „Bel-canto"!

FELIKS NOWOWIEJSKI

LAUREATEM PAŃSTWOWEJ NAGRODY MUZYCZNEJ

Tegoroczna państwowa nagroda muzyczna przyznana została Feliksowi Nowowiejskiemu za jego owocną i wszechstronną działalność artystyczno-muzyczną, w szczególności zaś za szerzenie i umacnianie polskiej kultury muzycznej wśród szerokich warstw społecznych w dobie przedwojennej i obecnej.

Zasłużony ten muzyk pracował, i dziś w pełni sił pracuje jako kompozytor, dyrygent, pedagog, wirtuoz organowy i chórmistrz. W pracę swoją wkłada talent, wiedzę i szczery entuzjazm dla piękna muzycznego.

Urodzony 7 lutego 1877 r. w Wartemborku, pow. olsztyński, na Warmji, odbywa Feliks Nowowiejski studja w Berlinie: Konserwatorjum Sterna, Królewska Akademja Muzyczna, Akademicka Szkoła Mistrzowska przy Senacie Sztuk Pięknych (prof. dr. Max Bruch) i Uniwersytet (estetyka, historja sztuki, literatura). W Ratyzbonie: Akademja Muzyki Kościelnej. Od 1902—1905 r. odbywa Feliks Nowowiejski podróż artystyczną przez Francję, Belgję, i Włochy, jako laureat t. zw. rzymskiej nagrody muzycznej im. Meyerbeera (od Senatu Sztuk Pięknych w Berlinie za oratorjum Syn Marnotrawny). Kompozytor zatrzymuje się dłużej w Paryżu i Rzymie, nawiązując przyjazne stosunki z Perosim, Zygfrydem Wagnerem, Humperdinkiem, Tinelem, Dworzakiem, Mahlerem i t. d. Po powrocie do Niemiec uzyskuje Feliks Nowowiejski po raz drugi powyższą nagrodę. Później zdobywa nagrodę im. Beethovena za uwerturę Swaty Polskie oraz na międzynarodowym konkursie rozpisanym przez Procure Générale de Musique Religieuse w Arras-Paryż za utwór organowy Méditation en Mi majeur. W Berlinie prowadzi kurs kontrapunktu i kompozycji, a także dyryguje koncertami symfonicznemi. Od 1909—1914 r. pracuje jako dyrektor Towarzystwa Muzycznego w Krakowie. Od 1919 r. obejmuje stanowisko profesora w Państwowem Konserwatorjum Muzycznem w Poznaniu. Od 1927 r. poświęca się wyłącznie twórczości muzycznej. W 1931 r. The Organ Music Society w Londynie nadaje

kompozytorowi członkostwo honorowe w uznaniu za jego Dziewięć Symfonji Organowych. Oratorja Feliksa Nowowiejskiego dotąd obiegły 150 miast Europy i Ameryki, m. in.: Amsterdam, Roterdam, Hagę, Wiedeń, Budapeszt, Berlin, Lipsk, Drezno, Hamburg, Zurych, Berno, Osjak, Belgrad, Bratysławę, Rygę, Dorpat, Helsingfors, Baltimore, San Francisco, Filadelfję, Toronto, Boston, Cincinnati, St. Louis, Indianopolis, New York. W sezonie 1931-32 objął Nowowiejski stanowisko kapelmistrza miejskiej orkiestry symfonicznej w Poznaniu.

W r. b. Papież Pius XI, w uznaniu zasług Feliksa Nowowiejskiego na polu muzyki religijnej, mianował go swym szambelanem.

Z pośród licznych kompozycyj Feliksa Nowowiejskiego wymienimy tu jego większe utwory: Oratorja: 1) Syn Marnotrawny, 2) Quo Vadis? 3) Znalezienie św. Krzyża, 4) Kościuszko (oratorjum świeckie na chór męski, solo, orkiestrę i organy); opery: 1) Legenda Bałtyku, 2) Emigranci, 3) Ondraszek; komedja muzyczna: 1) Kaszuby balet-opera: 1) Tatry; balet: 1) Polskie Wesele (jeden akt); utwory symfoniczne: 1) Symfonja h-mol na orkiestrę, 2) Poemat symfoniczny „Beatrice” podług Boskiej Komedji Dantego, 3) Fantazja na temat Pergolesiego; dziewięć symfonji organowych; utwory fortepianowe i skrzypcowe, msze liturgiczne, motety, psalmy (m. in. Psalm 136 „Ojczyzna”).

JAN OLCHA

REFLEKSJE

Daty jubileuszowe wielkich kompozytorów przypominają nam o znaczeniu historycznem ich twórczości, o dokonanym przez nich wkładzie do ogólnoludzkich wartości kulturalnych, o rozszerzeniu przez nich skali wzruszeń człowieka i zbogaceniu jego przeżyć duchowych. Równocześnie zmuszają one do zrewidowania naszego stosunku do twórczości tych mistrzów — stąd rodzą się pytania: czem jest ich twórczość dla współczesności, jaką drogę muzyka przebyła w okresie, dzielącym czasy nasze od dat, zapisanych w dziejach muzyki złotemi literami.

Na rok 1935 przypada kilka wielkich jubileuszowych dat muzycznych: 125 lat od urodzin Chopina, 250-ta Bacha i Haendla, 350-ta urodzin Schütza. Twórczość tych genjalnych kompozytorów, każdego wprawdzie w innym rodzaju, do dziś dnia nic nie straciła ze swoich wartości. Słuchając arcydzieł tych mistrzów zapominamy o wiekach, jakie nas od nich dzielą; zawarte w tych dziełach piękno jest ponadczasowe.

Jubileuszowy rok Chopina, Bacha, Haendla i Schütza nasuwa niepokojące refleksje o rozwoju kultury muzycznej w Polsce. Na jakich fundamentach budowana jest u nas muzykalność społeczeństwa i muzyka polska? Karol Szymanowski w wydanej przed laty pięknej i głęboko ujętej książeczce o Chopinie twierdzi, iż poszopenowska muzyka polska w. XIX odbywa drogę *à rebours*, drogę cofania się. A czyż obecnie mamy pewność, iż od czasu *Młodej Polski* muzyka nasza wkroczyła na drogę genjalnie wytkniętą przez Chopina? Wydaje się, iż za wyjątkiem twórczości Szymanowskiego—pewności tej nie mamy.

Zresztą, powiedzmy szczerze, kult Chopina i znajomość jego twórczości są u nas wciąż jeszcze powierzchowne. Sygnał Radjo-

stacji warszawskiej (też pomysł!), koncerty i festivale szopenowskie, kilku polskich szopenistów i parę książek o Chopinie wydanych po polsku nie są dowodem przejęcia się u nas ideałami muzyki szopenowskiej. Możnaby było przytoczyć liczne przykłady, że gdzieindziej festivale i koncerty Chopina również są organizowane, że znani są wybitni szopeniści wśród pianistów różnych narodowości, że literatura o Chopinie jest znacznie sumienniejsza i ciekawsza w językach obcych niż po polsku pisanych, że obce wydawnictwa dzieł Chopina są lepsze od polskich i t. d.

Ważnem, a zarazem smutnem jest to, iż muzyków polskich *nie wychowuje się* na dziełach Chopina. Młodzież naszych zakładów muzycznych, za wyjątkiem pianistów, nie zna zupełnie twórczości Chopina. (Traktujemy twórczość Chopina wyłącznie pianistycznie). Po przesłuchaniu kursu historji muzyki — uczeń szkoły muzycznej prawdopodobnie potrafi wyliczyć ile Chopin napisał polonezów, a ile mazurków, ale słuchowo lub też analitycznie ich nie zna. Istnieje obecnie prąd organizowania audycyj muzycznych dla młodzieży szkół ogólnokształcących; zaleca się przytem, aby programy tych audycyj zawierały m. i. utwory polskie, a przedewszystkiem—Chopina. Należałoby tego rodzaju audycje wprowadzić do szkół muzycznych, gdyż uczniowie tych szkół, poza opanowaniem techniki gry na obranym instrumencie, bardzo rzadko stykają się z muzyką.

Przed rokiem powstał w Warszawie Instytut imienia Fryderyka Chopina. Przypuszczać należy, iż w instytucji tej „wre praca gorączkowa“ nad odrobieniem u nas zaległości szopenowskich, a tych mamy wiele. Narazie, po roku „intensywnej“ pracy Instytutu im. Fr. Chopina, niewtajemniczonym i szerszym kołom muzyków wiadomem jest, iż zarząd Instytutu już się ukonstytuował, że staraniem jego odnowiona została pamiątkowa tablica w kościele św. Krzyża, że przed poświęceniem tej tablicy zostało odprawione nabożeństwo i ostatnio — ogłosił Instytut konkurs na napisanie popularnej książeczki o Chopinie dla młodzieży. Jak widzimy— pierwszy rok pracy Instytutu im. Fr. Chopina jest bardzo owocny!...

O twórczości J. S. Bacha mówimy, iż jest ona ewangelją muzyczną, że stanowi fundament nowoczesnej kultury muzycznej. Miernikiem muzykalności społeczeństwa i jego aspiracyj artystycznych jest stosunek jego do arcydzieł wielkiego kantora z Lipska. Bach stał się synonimem ideału muzycznego w twórczości i odtwórczości. Niestety, dzieła Bacha, szczególnie największe, nie są u nas znane i wykonywane. Jego kantaty, oratorja, pasje, msze,

brandenburskie koncerty, suity orkiestrowe, utwory organowe, a nawet większa część fortepjanowych i skrzypcowych są u nas znane zaledwie fragmentarycznie i często w zniekształconych przeróbkach. Trzeba u nas Bacha odkryć!

Nie lepiej jest ze znajomością i popularnością monumentalnych oratorjów Haendla, a już tylko nieliczni z pośród naszych muzyków mieli w rękach utwory Schütza. Prostota środków, śmiałe połączenia współbrzmień, wzorowa deklamacja tekstu i szlachetny patos czynią z utworów Schütza arcydzieła wyjątkowego piękna.

Pobieżne zastanowienie się nad stosunkiem polskiego współczesnego życia muzycznego do podstawowej i wielkiej spuścizny muzycznej wykazuje—jak wiele mamy jeszcze zaległości do odrobienia w tej dziedzinie. I nie są to zaległości „historyczne" — odrobienie ich jest koniecznością dla pełnego i zdrowego rozwoju współczesnej muzyki polskiej i muzykalności naszego społeczeństwa.

W związku z jubileuszowym rokiem Bacha ogłoszone zostały na całym świecie (Niemcy, Włochy, Francja, Anglja) wielkie festivale bachowskie, cykle imponujących koncertów dzieł Bacha, ponadto pojawiają się specjalne publikacje, wydawnictwa i prace krytyczne. O ile sądzić można z transmisyj radjowych i odgłosów prasy zagranicznej — wszystkie produkcje dzieł Bacha, nawet w mniejszych miastach, przygotowane są starannie, ze znawstwem i pietyzmem.

U nas inaczej.

Filharmonja warszawska, w ramach piątkowych koncertów, zorganizowała również *Wielki Festival Bacha* (1-go marca). Wiadomem jest, iż wykonanie dzieł Bacha nasuwa wiele trudności i wymaga starannych i dociekliwszych przygotowań. Filharmonijny koncert bachowski nie udał się od początku do końca.

Nie warto byłoby zajmować się nieudanym jednym lub drugim koncertem — każdej instytucji muzycznej to się zdarza — ale tu chodzi o zlekceważenie — mówiąc bez przesady — świętości muzycznej. Warszawski festival Bacha został wykonany bez odpowiedniego przygotowania, a nawet z błędami i opuszczeniami. (Brandenburski koncert i koncert na dwoje skrzypiec wykonano bez basso continuo, w orkiestrze ozdobniki wykonywano jak się komu podobało, o tempach i stylu — lepiej nie wspominać).

Na wystawienie jakiejś hałaśliwej i efektownej bujdy nowoczesnej dyrygent i orkiestra poświęcają wiele prób i przygotowań,

natchnione i głębokie arcydzieła Bacha wykonywują bez dokładnego opracowania szczegółów, ledwo przeczytane. I potem dziwimy się, iż wielka twórczość muzyczna nie bierze publiczności.

Festival Bachowski powinien pozostać dla nas surowem ostrzeżeniem.

Muzyczną sensacją czasów ostatnich stało się oświadczenie sławnego skrzypka Kreislera, że opracowane i wydane przez niego przed 30-stu laty utwory dawnych miłośników XVII i XVIII w. Vivaldiego, Pugnaniego, Dittersdorfa, Martiniego i innych wcale nie są utworami tych kompozytorów, lecz jego własnemi. „Konieczność zmuszała mnie do tego kroku przed 30 laty — oświadczył Kreisler — wówczas, gdy chciałem rozszerzyć program mego repertuaru. Uważałem za niecelowe i nietaktowne, aby moje nazwisko wiecznie figurowało na programach.

Utwory Kreislera rozeszły się po całym świecie, weszły do repertuaru najlepszych skrzypków-wirtuozów; nikt nie kwestjonował ich wartości i piękna, krył je autorytet nazwisk wielkich mistrzów przeszłości.

Łatwo można sobie wyobrazić—jaki los spotkałby te kompozycje, gdyby Kreisler je wydał opatrzone swojem nazwiskiem. Skrytykowanoby je jako niewspółczesne, odmówionoby im wartości muzycznych, autora — zlekceważonoby. Konwencjonalizm sztuki współczesnej ciąży nad twórczością każdego kompozytora, zmusza go do wypowiadania się nie własnym językiem, lecz językiem mody t. zw. współczesnym.

Temat ten głęboko i wszechstronnie został poruszony w *Djalogach Italjana* przez Marję Grossek-Korycką. Przytaczam tu fragment djalogu. (Wprawdzie będzie tu mowa o malarstwie, lecz te same poglądy i te same argumenty w równej mierze mogą być zastosowane do muzyki).

> „*Tymon*... Sztuka dawna jest wam wręcz biegunowo przeciwną i w duchowości i w ideale artystycznym i w technice... Jakim sposobem doszedłeś do zachwycania się nią?..
>
> *Letus.* Dzięki jednej bagateli: ci ludzie doskonale malowali! Jest to zapewne okoliczność podrzędna dla filozofa i poety, ale rozstrzygająca dla malarzy.
>
> *Tymon.* Nie lepiej od was, oczywiście! a nawet zapewne *gorzej* — przynajmniej we własnem rozumieniu:

skoro współcześnik poprostu zaprzepaściłby raz na zawsze swą karjerę, gdyby dał jeden obraz namalowany *ich szkołą*, o ile jest *ich* dziełem, uważacie za takie zawsze *cudo sztuki*, że sam Bóg mógłby w niem szukać rozkoszy dla swoich wiecznych oczów.

Ten splot sprzeczności pozwala ustanowić jako fakt: *konwencjonalizm sztuki współczesnej.*

Jesteście jak dzieci, które przeprowadziwszy kredą po podłodze krychę, krzyczą gwałtu: „nie depcz mi po moich kwiatkach"—„czyś oszalał, idziesz prosto w staw!"

Tak wy nawołujecie: oto piękno—oto brzydota!—dziś... a za dwa lata w sensie odwrotnym, stosownie do *umowy*, co ma być *uważane* za piękno w danym sezonie...

Szkoły zeszły do konwencjonalizmu mód krawieckich.

Letus. Czy nie uważasz, że to samo dzieje się w literaturze? Jaki los spotkałby dzisiaj posłane do jakiejbądź redakcji wiersze Lamartin'a, Szyllera lub Mickiewicza?

Tymon. Właśnie, przybywa mi ta uwaga w samą porę. Cała sztuka, nietylko malarstwo, wpadła w konwencjonalizm: utraciwszy stały punkt orjentacji, około którego obracała się zawsze: *najintensywniejsze i najpiękniejsze czucie wszechludzkie.*

Sztukę zgubił racjonalizm, jedna z tysiącznych odmian przewrotności współczesnego człowieka: perwersja w sztuce" (Z Krainy Piękna).

SPRAWOZDANIA

Dr. JERZY FREIHEITER

Z WSPÓŁCZESNEJ LITERATURY POLSKIEJ

3. MUZYKA KAMERALNA

(Ciąg dalszy)

Roman Statkowski. Kwartet Nr. 5. op. 40, partytura. Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej, Warszawa 1929.

W partyturze Statkowskiego uderza już na pierwszy rzut oka typowo kameralna faktura. Widać doskonałą znajomość ciała wykonawczego i stylu kameralnego, a równocześnie doświadczenie w budowie większych form.

Rozpoczynający dzieło wstęp „poco sostenuto" przedstawia niejako motto całego kwartetu, (choć związki motywiczne dają się raczej wyczuć, niż, poza kończącą fugą, jasno wykazać). Forma sonatowa I części jest przejrzysta. Znamiennem dla poczucia formy u kompozytora jest użycie w przetworzeniu wyłącznie pierwszego tematu, który w ekspozycji zaznaczył tylko swą energję. Drugi temat, dostatecznie, w stosunku do małego ciężaru gatunkowego w ekspozycji, wyczerpany, w przetworzeniu jest pominięty zupełnie. Łącznik (gis-moll), nawiązujący do wstępu kwartetu, prowadzi do repryzy, która wstępuje niespodzianie, nie przygotowana dominantą. Cała forma sonatowa nie jest szeroko rozbudowana, ma małe proporcje, jak sonatina. Druga część kwartetu, Presto, niezawodnie efektowna w dobrem wykonaniu, iskrzy się staccatem i punktowanym rytmem; partja środkowa, trio, przynosi po kolei dwa kanony dwugłosowe, każdy z nich w podwójnym kontrapunkcie. W trzeciej części, andante elegiaco, ukazuje Statkowski swój rzewny smętek słowiański. Melodja, (śpiewana na początku przez wiolonczelę), odznacza się długim oddechem, który jest wynikiem zazębiania się grup i odcinków; zamiast schematycznej „kwadratury", jaskrawych cezur, przykrych i trywialnych, osiąga Statkowski rozlewną, szeroką linję. Czwarta część kwartetu jest 4 głosową fugą. Temat, wyprowadzony z wstępu dzieła, nieperjodyczny, bardzo dobry dla polifonicznego opracowania, staccatem zaznacza swój pierwszy motyw „głowę", w dalszym przebiegu fugi obficie wykorzystaną. Nie wchodząc w szczegóły konstrukcji, trzeba podkreślić zwartość fugi, wynikłą z zużytkowania motywów tematu w kontrapunktach. Interesujące jest połączenie formy fugi i warjacyj: po ekspozycji fugi (e-moll) słyszymy część środkową, modulacyjną. z pokazami tematu w różnych tonacjach, też w augmentacji (C, c, a, b, Des, b, as); enharmoniką i chromatyką osiąga kompozytor dominantę z e-moll, aby w podwój-

nym kontrapunkcie, przy podwojeniu obu głosów w oktawach, dojść do punktu kulminacyjnego. Teraz następuje, jako odprężenie i gromadzenie energji dla ostatecznego zakończenia, pięć dwuczęściowych pieśni, warjacyjnie wyprowadzonych z tematu fugi; po piątej warjacji wraca pierwsza dla zaokrąglenia i łatwiejszego powrotu do fugi. Presto, zakończenie całego finału, koronuje dzieło strettą, wyprowadzoną z początkowego motywu tematu w ruchu przeciwnym i prowadzącą do tegoż motywu w ruchu prostym.

Utwór zasługuje, choćby tylko dzięki fakturze, wdzięcznym partjom poszczególnych instrumentów i brzmieniu całości — na częste wykonywanie.

Jerzy Lefeld. Sekstet Es-dur, op. 3, partytura. Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej, Warszawa 1929.

Nasycona uczuciem, romantyczna nastrojowość Lefelda, która daje piękne wyniki w jego pieśniach, nie łączy się w sekstecie z kameralną precyzją, wycyzelowaniem faktury. Zamiast polifonji, bez której nie da się dziś pomyśleć muzyka kameralna, panuje tu raczej orkiestralna al fresco. Mimo powiewności, eteryczności odczuwa się w sekstecie, (może poza scherzem) pewną masywność brzmienia, (oczywista, nie w znaczeniu nasilenia dynamicznego).

Z pod grubej warstwy wpływów w tem wczesnem dziele kompozytora (Wagner w pierwszej części, Grieg w scherzo, Debussy w adagio) przezierają jednak osobiste, szczerze odczute nastroje. Finał ma dobry, charakterystyczny temat; w łączniku do drugiego tematu zwraca uwagę przecięcie przebiegu harmonicznego linją wiolonczeli, snującą się przez 2½ oktawy chromatycznemi i djatonicznemi sekundami. (Przypomina to analogiczne miejsce w „Aus Italien" Straussa).

Cały utwór, przerobiony na orkiestrę smyczkową, zyskałby wiele.

Karol Szymanowski. Kwartet na 2 skrzypiec, altówkę i wiolonczelę, op. 56. partytura. Universal-Edition A. G., Wiedeń—Lipsk 1931.

Dwie główne cechy odróżniają ten drugi kwartet Szymanowskiego od poprzedniego op. 37: atmosfera folkloru w tematyce i zwięzłość formy. Charakterystycznym rysem melodyki w tem dziele jest typowe dla ludowej pieśni krążenie około jednego tonu, około jednego, powtarzanego motywu. Słyszymy to zaraz na początku w pierwszym temacie pierwszej części (t. 3—4), i śledzimy przez całe dzieło. Poza tem powtarzaniem motywu nie ma zresztą ten temat nic z folkloru; jest to typowy dla Szymanowskiego szeroko rozpięty łuk melodyczny o chwiejnej tonalnie chromatyce. Natomiast drugi temat pierwszej części (a-moll z częstem w polskim folklorze wahaniem między małą, a wielką tercją toniki, przyćmione miksturami i chromatyką reszty głosów), oba tematy scherza (liczba 1 i 8), wreszcie temat fugi odróżniają się od pierwszego tematu pierwszej części prostotą rysunku melodycznego i oddychają zdrową rytmiką wsi polskiej.

Zwięzłość formy dała teraz w wyniku o wiele mniejsze rozmiary, niż w pierwszym kwartecie Szymanowskiego. Omawiane dzieło składa się z 3 części. Część pierwsza, to forma sonatowa, która, po zużytkowaniu obu tematów w krótkiem przetworzeniu (liczba 5 — 7), przynosi repryzę skróconą, bez drugiego tematu. Scherzo ma formę 3-częściową, z repryzą rozszerzoną sekwencjami. Fuga, przedstawiająca jednolite. wspaniałe crescendo, odbiega znacznie od klasycznego schematu. Przedewszystkiem uległ zmianie wzajemny stosunek poszczególnych wstąpień tematu. (Nie można mówić o „odpowiedzi", gdyż

jest ona tu zawsze transpozycją tematu, bez obowiązku dawnego stosunku kwintowego). Ekspozycja przynosi cztery wstąpienia tematu w tonacjach a, e, g, d. Motyw, kończący temat, w dalszym ciągu powtórzony w kontrapunkcie, usamodzielniony w przebiegu fugi, ma wielkie znaczenie konstruktywne. Po ekspozycji następuje część, która tematem rytmicznie przekształconym, rozdrobnionym na motywy z szczególnem uwzględnieniem wymienionego wyżej ostatniego motywu wprowadza elementy przetworzenia sonatowego. Kompozytor osiąga tem olbrzymią gradację, aby potem cofnięciem się do pp i zwolnieniem tempa nagromadzić w wspomnianym ostatnim motywie tematu (przejście do repryzy, liczba 8) energję do powrotu tematu, który ukaże się w diminucji (przy zazębieniu dwóch pierwszych wstąpień strettą, od e, h. b, e, b) na tle ciągle się przewijającego ostatniego motywu tematu. Dalsze potęgowanie, wciąż rosnące przy znacznym współudziale tego motywu koronuje temat fff w pierwotnych wartościach rytmicznych, w początkowej tonacji a. Ostatni takt tej części, kadencję, tworzy usamodzielniony ostatni motyw tematu, o ludowem zabarwieniu lidyjskiem i eliptycznym trójdźwięku. W fudze panuje mistrzowska absolutna polifonja; każdym głosem kieruje imperatyw czysto linearny, co w każdem miejscu uwidocznić może przekrój pionowy fugi.

Faktura instrumentalna dzieła, z typowym dla Szymanowskiego wysokim rejestrem pierwszych skrzypiec, lśni się i iskrzy wszystkiemi kolorystycznemi możliwościami instrumentów smyczkowych. Te elementy orkiestry impresjonistycznej przepaja wspaniała polifonja Szymanowskiego, tworząca problem, który może pilniej, niż inne momenty stylu mistrza, domaga się monografji; pilniej, bo należyte oświetlenie tego zagadnienia mogłoby wskazywać drogę młodemu pokoleniu naszych kompozytorów.

Kazimierz Sikorski. Sekstet d-moll, op. 6, na 2 skrzypiec, 2 altówki i 2 wiolonczele. Partytura. Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej. Warszawa 1930.

Porównanie trzech części dzieła każe przypuszczać, że druga i trzecia część powstały znacznie później, niż pierwsza; przypuszczenie to nasuwa harmonika. W ciągu pierwszej części, rozpoczętej rozłożonym trójdźwiękiem d-moll (12 taktów!) komplikuje się harmonika coraz bardziej, a orjentację utrudnia na pierwszy rzut oka ortografja, kierująca się, jak zwykle w romantycznej harmonice, łatwością czytania w każdym instrumencie, a nie oddająca napięć tonów. Tercjowe i trytonowe pokrewieństwa akordów, akordy napięcia, alteracje, enharmonika i współdziałanie tych czynników rozszerzają ogromnie zakres tonacji, a przez to nią chwieją. Niemniej jest to jednak wszędzie muzyka tonalna. Natomiast w drugiej i trzeciej części przejawiają się elementy atonalne, afunkcyjne. Należałoby mówić tu o wstępnem studjum atonalności o tyle, że te odcinki atonalne występują naprzemian z muzyką funkcyjną. W drugiej części, intermezzo, po 4-taktowym wstępie (C-dur) opartym na dominantowem pokrewieństwie, następuje jednogłosowa, nieperjodyczna melodja wiolonczeli, rodzaj recytatywu, nie spoczywająca na filarach tonacji, nie powtarzająca tonów w bliskiem sąsiedztwie. Oba odcinki, funkcyjny i atonalny występują stale naprzemian; funkcyjny ustęp przywraca poczucie centrum i każe słuchaczowi odnieść do niego intermezzo, jako całość. Fuga (podwójna) już na początku opuszcza tonację: pierwszy temat ($\frac{3}{4}$, odwrócenie drugiego tematu pierwszej części dzieła) po wyraźnem d-moll pierwszego motywu traci

przez chromatykę centrum odniesienia, a umacniają to wrażenie słuchowe jeszcze transpozycje tematu w ekspozycji, zupełnie nie kierujące się stosunkiem kwintowym. Podobnie ma się rzecz w ekspozycji drugiego tematu, opartego na pierwszym temacie pierwszej części sekstetu), który, zbudowany z tonów alterowanej dominanty dominanty w F-dur (g, h, des, f), nie da się w dalszym przebiegu, z powodu unikania transpozycji kwintowej, odnieść słuchowo (nie rozumowo!) do jakiegoś centrum. Obraz tonalny coraz bardziej się potem rozjaśnia przez znane formy akordowe, które prowadzą do reminiscencji pierwszej części dzieła, zaokrąglającej całość. Sikorski znajduje się w sekstecie na progu atonalności.

Podkreślić należy fakturę kameralną tego polifonisty. Forma sonatowa pierwszej części posiada szeroki oddech. Repryza zaznacza tylko pierwszy temat, rozwijając natomiast drugi; coda (liczba 34) zajmie się więc pierwszym tematem, z czego wynika odwrócony porządek obu tematów. Zaokrąglenie całego dzieła daje pierwszy temat pierwszej części, następujący po fudze i zamykający całość.

Dzieło imponuje polifoniczną fakturą i zasługuje na częstsze wykonywanie.

Józef Koffler. Trio na skrzypce, altówkę i wiolonczelę, op. 10. Partytura. Universal-Edition A. G., Wiedeń—Lipsk 1929.

W odniesieniu do techniki 12-tonowej panuje u nas jakaś dziwna psychoza. System ten odstrasza słuchacza, boi się go młody kompozytor polski, zamykając oczy i uszy przed 12-tonowem „niebezpieczeństwem". Tem dziwnem ustosunkowaniem się naszych twórców i odtwórców tłumaczy sie mały wpływ Kofflera na młode pokolenie kompozytorów polskich). (Omówienie techniki 12-tonowej i jej niewątpliwie ożywczych dla nas możliwości odkładam na kiedyindziej; w tej chwili mam na myśli przedewszystkiem pedagogiczne znaczenie muzyki 12-tonowej, jako niezrównanej szkoły polifonji).

Część pierwsza tria Kofflera ma formę sonatową, w której przetworzenie jest fugą o temacie, wyprowadzonym z pierwszego tematu tej części, część druga jest fugą potrójną, ostatnia część ma formę ronda. Jeden szereg 12-tonowy jest wspólny dla wszystkich części dzieła, ich wspólność tematyczna jest jasno widoczna.

Doskonała znajomość instrumentów prowadzi Kofflera nawet do stosowania czasem elementów wirtuozowskich (flażeolety, pizzicata lewej ręki). Te efekty są jednak zawsze podporządkowane polifonji i konstrukcji, któremi kompozytor włada z podziwu godną techniką. Opanowanie trudnej techniki 12-tonowej stoi u Kofflera na takim poziomie, że muzyka ta niema nic z schematyczności, jest zawsze żywa, bądź muzykancka (temat fugi w przetworzeniu pierwszej części), bądź też skupiona i rozśpiewana (bujnie brzmiąca druga część), lub beztrosko pogodna, radosna (trzecia część).

Trio Kofflera jest jedną z wielu ważnych pozycyj w polskiej twórczości kameralnej.

MUZYKA RELIGIJNA. Wydawnictwo Związku Chórów Kościelnych Archidjecezji Krakowskiej. Zeszyt I, Grzegorz Gerwazy Gorczycki: Sepulto Domino (Motet wielkotygodniowy na chór mieszany (chór męski) a capella). Zeszyt II, Grz. Gerw. Gorczycki: Ave Maria (na chór mięszany (chór męski) a capella). Zeszyt III, Grz.

Gerw. Gorczycki: Introitus Rorate coeli na 4 głosy (według rękopisu Archiwum kapituły katedralnej w Krakowie opracował X. Wendelin Świerczek C. M.).

Jeśli do tych trzech zeszytów dodamy jeszcze kilka innych, zawierających dzieła G. G. Gorczyckiego, a wydanych poprzednio w tem samem wydawnictwie, ponadto w znanej publikacji X. prałata d-ra W. Gieburowskiego oraz w „Wydawnictwie Dawnej Muzyki Polskiej", to dojdziemy do przekonania, że żadnemu drugiemu kompozytorowi staropolskiemu nie poświęcono w ostatnich czasach tyle uwagi, ile starokrakowskiemu mistrzowi muzyki kościelnej. Należy z uznaniem przyjąć, że Związek Chórów Kościelnych Krakowskich okazał pietyzm wobec wawelskiego twórcy, spełniając poprostu obowiązek wobec tego mistrza, który—niemal ostatni—podtrzymał w czasach saskich tradycje świetności muzycznej Wawelu. Powyższe trzy zeszyty zawierają utwory łatwe wzgl. nietrudne i przystępne zarazem mimo miejscami kunsztownego opracowania kontrapunktycznego. („Sepulto Domino" znamy z innych wydawnictw). Oczywiście wszędzie widoczna jest znajomość doskonałych wzorów klasycznej muzyki kościelnej, ale już przepuszczona przez styl muzyki a cappella (nie „a capella") epoki barokowej, jak to widać np. w introicie „Rorate coeli". Panuje przytem wielka różnorodność w technice kompozytorskiej, która w każdym dalszym utworze Gorczyckiego odsłania bogactwo jego środków. Obok techniki opracowania cantus firmi jest stosowana technika wolna od melodji stałej, obok zupełnej homofonji występuje misterna, możliwie najdojrzalsza polifonja, wraz z jej środkami imitacyjnemi, zastosowanemi nieraz z tak wielkim wdziękiem, że już to samo świadczy o mistrzowskiej swobodzie w doborze odpowiednich środków. Wielka płynność melodyki jest, jak wiadomo, jedną z wielkich zalet mistrza Gorczyckiego, i dlatego może dzieła jego są tak popularne, a pomiędzy niemi nawet te, które ze względu na swą treść nie mogłyby liczyć na popularność w zwykłem tego słowa znaczeniu. Trzy, wydane w krakowskiem wydawnictwie utwory już zdobyły tę popularność, która niewątpliwie będzie wzrastała, mimo że już jest wielka. Ułatwieniem wielkiem dla chórmistrzów jest umieszczenie pod partycją wyciągu fortepianowego (organowego). Wszystkie trzy utwory są zaopatrzone znakami wykonawczemi, pochodzącemi od wydawcy. Polecić je możemy tem goręcej. Tworzą one nowe uzupełnienie do wydanej już w „Wydawnictwie Dawnej Muzyki Polskiej" mszy paschalnej Gorczyckiego i do wydać się mającej niebawem kompozycji, która ukazuje Gorczyckiego z innej jeszcze i to może najbardziej interesującej strony, jako kompozytora koncertu wokalno-instrumentalnego. Kompozycją tą będzie koncert „Illuxit sol" na sola, chóry, orkiestrę i organy.

A. Chybiński.

Pincherle Marc: Corelli. Librairie Félix Alcan. Paryż 1933. 8°, 243 str.

W zbiorze „Les Maitres de la Musique", wydawanym pod redakcją L. Vallas'a („Nouvelle série"), tom poświęcony Correlli'emu, a opracowany przez francuskiego muzykologa M. Pincherle'a, wybornego znawcy twórczości skrzypcowej włoskiej i francuskiej (zwłaszcza XVII i XVIII wieku), należy do najlepszych, a wogóle jest to najlepsza dotąd monografja genjalnego kompozytora włoskiego, opracowana bardzo systematycznie i dokładnie, z wyeliminowaniem wszelkiej retoryki, natomiast bardzo rzeczowo i z wyborną znajomością tła historycznego, wszelkich związków rozwojowych i stylu instrumentalnego na przełomie dwóch wieków. Z całą precyzją ujmuje autor wszystkie formalne i treściowe zjawiska sztuki Corelli'ego, a ścisłość jego spostrzeżeń ujmuje każdego czytelnika, interesującego się sztuką Corelli'ego, tchnącą do dnia dzisiejszego swą bezpośred-

nością i świeżością. Przytem autor ma dar przedstawienia swego tematu w sposób bardzo jasny i naturalny, aby nie powiedzieć prosty, co przychodzi mu tem łatwiej, że panuje z równą swobodą nad materjałem, jak i całą literaturą przedmiotu, w różnych językach napisaną. Zapewne — szczegółowsze, niż to ma miejsce dotychczas, zbadanie całej ówczesnej instrumentalnej muzyki przyniesie niejedną rektyfikację dotychczasowych poglądów na sztukę Corelli'ego i jego współczesnych kompozytorów sonat, suit i koncertów, otworzy się też może nieco szerszy wgląd w perspektywę historyczną, co znowu pozwoli jeszcze ściślej odróżnić w stylu Corelli'ego to, co jest nabytem, od tego, co jest indywidualnem, jednakże nie zmieni to faktu, że praca Pincherle'a zawsze będzie uznawana za dzieło o pozytywnych wartościach naukowych. Jestem również przekonany, że przyszłość zakreśli też szersze kręgi oddziaływania dzieł Corelli'ego, niż o tem pisze autor w doskonale informującym końcowym rozdziale p. t. L'influence de Corelli. Już dziś można wskazać na inne jeszcze szczegóły w tej materji.

Z pracy Pincherle a odniesie jaknajwiększą korzyść nietylko muzykolog, ale i każdy artysta, umiejący rzeczowo ustosunkować się do tego niewyczerpanego skarbu, jakim jest muzyka skrzypcowa Corelli'ego, jego bezpośrednich poprzedników i następców.

A. Chybiński

DYSKUSJA I POLEMIKA

Od prof. A. Chybińskiego otrzymujemy następujące pismo:

Polemiczne broszurki i ulotki prof. Jachimeckiego mnożą się. Wprawdzie i one nie posuwają nauki ani o jeden krok naprzód, ale za to obfitują w słowa, będące odruchem niezadowolenia wobec tych, którzy ze względów rzeczowych nie mogą wyrazić zgody na wiele, nawet bardzo wiele poglądów prof. Jachimeckiego, kolportowanych różnymi sposobami. W każdej dziedzinie prostowanie błędnych poglądów jest pożądane, a nawet konieczne, a poważna dyskusja stroniąca od zabarwienia osobistego, jest pouczająca. Wszak chodzi w niej o pogląd, a nie o osobę pogląd wyrażającą. Polemizują przecież z sobą bardzo często ludzie, którzy się wcale nie znają. Ale prof. Jachimecki uznaje wszelkie prostowanie jego wielu mylnych poglądów zawsze za osobisty atak i odpowiednio reaguje nawet wówczas, gdy nikt się jego osobą nie interesuje. Sprawy najczyściej naukowe i rzeczowe sprowadza na grunt osobisty, a w takich warunkach oczywiście trudno jest wogóle poważnie dyskutować. Ale też nic nikogo nie powstrzyma od wypowiedzenia uzasadnionego zdania, choćby się to prof. Jachimeckiemu miało nie podobać.

Ogłoszona właśnie ulotka prof. Jachimeckiego zawiera tyle frazeologji i niepoważnych chwytów słownych, odpowiednio ustawionych i przyprawionych sosem osobistym i podanych w tak przyzwoitej formie, że każdy jej czytelnik zwolni mnie od zajmowania się nią, gdyż szkoda czasu na tak nieproduktywne zajęcie. Mogę jedynie z największą stanowczością zaznaczyć, że wszystko to, co napisałem w artykule o wpływologji muzycznej („Muzyka polska", 1934. z. 4), który wywołał ulotkę prof. Jachimeckiego, mieści w sobie rzeczowo uzasadnioną i stwierdzoną prawdę. Wobec tego na takie ulotki można nie odpowiadać merytorycznie.

Ponieważ jednak prof. Jachimecki porusza w niej kwestję radja, przeto ze względu na jej ogólniejsze znaczenie zmuszony jestem poruszyć tu sprawę która wywołała niemałe zdziwienie, a także inne jeszcze refleksje.

Z radjostacji krakowskiej nadawano w serji koncertów dawnej muzyki polskiej, objaśnianych przez prof. Jachimeckiego, utwór Mikołaja z Radomia (I połowa XV wieku), nazwany w słowie i piśmie przez prof. Jachimeckiego — „symfonją", wzgl. „symfonją średniowieczną". Utwór ten znajduje się w 52 rękopisie Biblj. hr. Krasińskich w Warszawie i nie posiada tekstu w głosach. Wobec tego prof. Jachimecki uznał go za instrumentalny i nazwał... „symfonją" (średniowieczną). Każdy, kto zajmował się lub zajmuje już nie specjalnie muzyką średniowieczną, ale historją muzyki wogóle, wie dobrze, że wieki średnie, a w szczególności czasy Mikołaja z Radomia (I połowa XV wieku nie znały ani „symfonji" ani formy dającej się tak określić z jakichkolwiek powodów. I tylko umysł skłonny do iluzyj

może być innego zdania; ale nie zna żadnej „symfonji średniowiecznej" nauka, badania dotyczące epoki Mikołaja z Radomia, całej muzyki europejskiej jego czasów. Nie należy do rzadkości w rękopisach średniowiecznych, że jeden i ten sam utwór jest w jednym rękopisie zanotowany z tekstem, w innym zaś bez tekstu z winy kopisty). Tak się rzecz ma w rękopisach średniowiecznych wszystkich krajów, a wyjątku nie stanowi i Polska. I tak np. w rękopisie 378 bibl. petersb., obecnie w Biblj. Uniw. w Warszawie znajduje się utwór bez tekstu w swych głosach. A więc „symfonja średniowieczna"? Ależ nic podobnego! Ten sam utwór w 52 rękop. Bibl. hr. Krasińskich posiada tekst. Czy istnieje gdziekolwiek na świecie „symfonja" średniowieczna (!) z czasów Mikołaja z Radomia lub wcześniejszych? Ani jedna! Więc dlaczegoż nadawać przez radjostację coś, co nie jest żadną średniowieczną „symfonją" i z żadnych powodów nią być nie może?! Dlaczegoż informować radjosłuchacza, że to coś jest polską „symfonją" średniowieczną, skoro nią nie jest? Twierdzić zaś, że to jest „unikat" (chyba w całym świecie!) znaczyłoby szukać drogi do wybrnięcia z impasu naukowego. Ale droga jest zamknięta. Jeśli prof. Jachimecki jest jednak innego zdania, nie dowierzając tym, którzy może lepiej te kwestje znają, to niechże zwróci się z tem do zagranicznych muzykologów, zajmujących się muzyką średniowieczną, a oni mu to już wyjaśnią. Ale miejmy nadzieję, że jak po kilkunastu latach uporu minął u prof. Jachimeckiego „kompleks madrygalistyczny", wciągający w swój obręb piosenkę polską z XVI wieku, tak minie i „kompleks symfoniczny" wkraczający w... wieki średnie.

Prof. Dr. Adolf Chybiński (Lwów).

W związku z ukazaniem się w 4-ym zeszycie „Muz. Polskiej" sprawozdania z prac zamieszczonych w I zesz. Rozpraw i Notatek muzykologicznych otrzymaliśmy od p. Dr. Bronisławy Wójcik-Keuprulian i p. Dr. Włodzimierza Poźniaka wyjaśniające odpowiedzi, które, w myśl zasady: „Audiatur et altera pars", w piśmie naszem umieszczamy.

Red.

T. K. pisze (str. 330): „Naprzykład twierdzenie, że akustyka muzyczna kładzie podwaliny pod badania tamtych dziedzin" (historji, etnografji, psychologji, estetyki muzycznej) jest przesadzone i połączone wprost z niebezpieczeństwem wprowadzenia w błąd niefachowców".

Zarzut T. K. streszcza się w uznaniu mego poglądu za „przesadzony" i „połączony wprost z niebezpieczeństwem wprowadzenia w błąd niefachowców". Odpowiadam naprzód na drugą część tego zarzutu.

Poglądy moje wyrażone zostały w wykładzie habilitacyjnym, wygłoszonym na posiedzeniu Rady Wydziału Filozoficznego Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie. Słuchaczami ich byli zatem wyłącznie tylko ludzie nauki, a choć i nie-specjaliści, to ludzie, posiadający w całej pełni zdolność naukowego myślenia, których nie tak łatwo byłoby, nawet w obcej im dziedzinie, w błąd wprowadzić. Ogłoszenie zaś wykładu w „Rozprawach i Notatkach Muzykologicznych" zgóry przesądza rzecz na korzyść tych zagrożonych rzekomem niebezpieczeństwem niefachowców. Można więc być spokojnym, że niebezpieczeństwo, którego T. K. się obawia, wogóle nie istnieje.

T. K. wymienia nawiasowo „historję, etnografję, psychologję, estetykę muzyczną" jako te dziedziny muzykologji, w odniesieniu do których przesadą

byłoby mniemanie, że akustyka muzyczna kładzie podwaliny pod ich badania.

Nie przeczę, że na codzień ani o tem się nie mówi, ani się nie myśli. Nie mówi się i nie myśli również i wtedy, gdy powierzchownie tylko rzecz się traktuje. Ale nie może to ujść uwadze, gdy wejdzie się w głąb rzeczy. A właśnie rozważany przeze mnie w moim wykładzie problem musiał zaprowadzić mnie aż do sedna samego sprawy, które z pozoru może nawet wydać się komuś przesadą.

Rozważmy wszakże pokolei każdą z wymienionych przez T. K. dziedzin muzykologji i rozpatrzmy krytycznie ich stosunek do akustyki muzycznej.

Historja muzyki w wielu szczegółowych odłamach swych badań nie troszczy się, ani troszczyć się nie ma potrzeby o akustykę muzyczną. Dyplomatyka, chronologja, biografistyka i t. p. doskonale bez niej się obchodzą. Ale wszystkie te odłamy są przecież dopiero przygotowawczemi pracami historji muzyki. Właściwy przedmiot jej badań to dzieło muzyczne, a to dzieło, jakiemkolwiek onoby było, gdziekolwiek i kiedykolwiekby powstało, posiada i posiadać musi postać dźwiękową. W ostatecznych konsekwencjach badawczych, przy opisie tej właśnie postaci dźwiękowej, przy określaniu jej stylu, przy ustalaniu procesów rozwojowych, historja muzyki musi zejść do zagadnień dźwięku, w których rozwiązywaniu bez pomocy akustyki muzycznej byłaby bezradną.

Podobnie — etnografja muzyczna. I tu również, w całym szeregu zagadnień, badania etnograficzne nie mają potrzeby uciekać się do pomocy akustyki muzycznej. Bardzo dobrze bez niej się obchodzą. Ale szereg istotnych dla etnografji muzycznej problemów, jak np. nauka o instrumentach ludowych, nauka o skalach i t. p. musi znów zejść do zagadnień dźwięku, których rozwiązanie bez oparcia się o podwaliny stworzone przez akustykę muzyczną byłoby nie do pomyślenia.

Analogicznie rzecz się ma z psychologją i estetyką muzyczną. Także i tutaj, z chwilą, gdy zejdziemy do zagadnień najbardziej istotnych, do zagadnień dźwięku, rozpatrywanych czyto od strony psychologicznej, czy estetycznej, z konieczności korzystać musimy z wyników badawczych akustyki muzycznej.

Zdaje mi się, że to krótkie i bardzo ogólne zwrócenie uwagi na najistotniejsze problemy muzykologji, sprowadzające się zawsze, jakkolwiek w każdym przypadku w innem znaczeniu, do zagadnień postaci dźwiękowej muzyki, wystarczy, by fachowiec zrozumiał, co miałam na myśli, mówiąc, że akustyka muzyczna kładzie podwaliny pod badania innych dziedzin muzykologji.

W dalszym ciągu swej krytyki obawia się T. K., czy moje poglądy odnoszące się do paleografji muzycznej znajdą uznanie fachowców. Taką obawę — jak mi się wydaje — wyraża zdanie T. K.: „Forma uszeregowania podzielonych na trzy grupy zadań paleografji muzycznej nie zyska zapewne uznania kół fachowych“ (str. 330). A bezpośrednio dalej, już od siebie, zauważa, że w przedstawieniu zadań paleografji muzycznej idę zbyt daleko i przekraczam zakres paleografji muzycznej, wchodząc na teren zadań historji muzyki.

Na obawę T. K. odpowiadam, że chętnie podjęłabym dyskusję z „kołami fachowemi“ na temat wyrażonych przeze mnie poglądów i przedstawiłabym moje argumenty, gdyby tego zaszła potrzeba. Co zaś do krytyki własnej T. K.

stwierdzić muszę, że ustęp z mego wykładu odnoszący się do paleografji muzycznej nie został przez T. K. dokładnie zrozumiany. Boć inaczej trudno byłoby postawić jako zarzut krytyczny, że idę zbyt daleko i przekraczam zakres paleografji muzycznej, wchodząc na teren zadań historji muzyki, skoro w tym właśnie ustępie sama wyraźnie stwierdzam, że paleografja muzyczna wychodzi „poza granice pomocniczej nauki historycznej" i łączy się z innemi dziedzinami muzykologji.

Zkolei wyraża T. K. „usprawiedliwione zdziwienie" (cytuję dosłownie wyrażenie T. K.) z powodu podanego przeze mnie określenia estetyki muzycznej. Określenia tego jednak nie przytacza w całości, lecz fragmentarycznie, przez co czytelnika, nie znającego mego wykładu, łatwo może w błąd wprowadzić. Zgadzam się z T. K. najzupełniej, że pojęcie estetyki ogólnej nie pokrywa się z pojęciem filozofji. Powtórzyć również mogę za T. K. z całem przekonaniem zdanie, że o „stosunku jednej do drugiej nie potrzeba chyba bliżej się rozwodzić". Nie mogę jednak żadną miarą przyjąć zapatrywania T. K., jakoby stosunek estetyki muzycznej i filozofji muzycznej był analogiczny do tego, jaki zachodzi między estetyką ogólną a filozofją. Wystarczy znajomość literatury z zakresu t. zw. „estetyki muzycznej" i t. zw. „filozofji muzyki", by z łatwością wykazać, że te stosunki wcale nie są podobne. Teoretycznie zdawałoby się, że T. K. ma słuszność bezwzględną. Istotny stan rzeczy jednak, t. zn. literatura odnośnych dziedzin muzykologji, zmusza do stwierdzenia stosunków wręcz przeciwnych.

Podobnie przedstawia się również twierdzenie T. K., jakobym mieszała zadania estetyki muzycznej ze składnikami psychologji muzycznej. I tutaj także znajomość faktycznego stanu badań w obu tych dziedzinach muzykologji nie pozwoliłaby na sformułowanie zarzutów, które pozornie tylko są „zarzutami"...

Przykro mi, że dla T. K. moje usiłowanie umieszczenia muzykologji w kręgu nauk humanistycznych (jak T. K. się wyraża) nie jest przekonywające. Może potrafiłabym T. K. przekonać, gdybym miała sposobność uzasadnienia mych zapatrywań bardziej dosadnemi argumentami, podanemi w formie mniej zwięzłej, do której zmusiły mnie ramy „wykładu", ograniczonego czasowo wymiarem 45 minut. Bo jedynie może tylko ta zwięzłość formy i skondensowanie treści utrudniły T. K. wniknięcie w istotę moich poglądów i dały T. K. podstawę do wyrażenia opinji: „...można wnioskować, że autorce brak zupełnie zrozumienia i znajomości metod pracy w zakresie poszczególnych dyscyplin muzykologji".

Wniosek to istotnie — zbyt pochopny.

Nie odpowiadałabym na niego, bo jako wniosek fałszywy nie może mnie urazić. Ale muszę się bronić. Nie przed T. K., lecz przed tem, by T. K. swemi nieugruntowanemi wnioskami nie wytwarzał u czytelników nie znających mojego wykładu w oryginale — fałszywej opinji o moich kwalifikacjach naukowych i o wartości moich prac naukowych.

Byłabym rada, gdybym miała sposobność przeprowadzić z T. K. dyskusję fachową na temat „metod pracy w zakresie poszczególnych dyscyplin muzykologji". Nie wątpię, że argumenty moje przekonałyby T. K. o niesłuszności jego wniosków, a także doprowadziły do zmodyfikowania zapatrywań T. K. na moje rzekome „błędy" i „fałszywe wnioski", o których T. K. w dalszym ciągu swej krytyki wspomina. Ale — nasunęłaby się może również sposobność krytycznego rozważenia ostatniego zdania wywodów T. K., których

poenta, mająca je ukoronować, mieści się w słowach, że poszczególne gałęzie muzykologji „zarówno ze względu na swój materjał, jak i ze względu na technikę, nastawienie i charakter wchodzą w zakres nauki o przyrodzie“. Możeby wówczas T. K. nazwał po imieniu te „poszczególne gałęzie“, a także wyjaśnił, co rozumie w nauce przez „technikę“, „nastawienie“ i „charakter“. Z ciekawością oczekiwałabym tych wyjaśnień T. K. Niemniej interesujące byłoby, w jaki sposób T. K. uzgodniłby to swoje twierdzenie z zarzuconą mi przesadą w ocenie znaczenia akustyki muzycznej dla badań innych gałęzi muzykologji, oraz, jak usunąłby sprzeczność między tym swoim zarzutem a twierdzeniem, że moje wywody, zdążające do uzasadnienia humanistycznego charakteru muzykologji, nie są przekonywujące. Wydaje mi się, że byłoby to zadanie dość trudne. *Dr. Bronisława z Wójcików Keuprulian.*

Docent muzykologji Uniwersytetu Jogiellońskiego

W Nr. 4 „Muzyki Polskiej“ na str. 329/31 ukazała się recenzja omawiająca m. in. moją pracę p. t. „Romans wokalny w twórczości M. Kl. Ogińskiego“. Ponieważ sprawozdanie to zawiera szereg nieścisłości, a nawet niekiedy wręcz mija się z prawdą, upraszam niniejszem o łaskawe zamieszczenie w swem piśmie poniższych uwag.

Najważniejszym z trzech dających skonkretyzować się zarzutów jest rzekomy rozdźwięk między tytułem mej pracy, a jej treścią. Autor recenzji, ukrywający się pod monogramem T. K. (fakt w związku ze sprawozdaniem z pracy naukowej w wysokim stopniu zadziwiający), twierdzi, że tytuł „nie zapowiada treści“. Pominąwszy niezręczność sformułowania zarzutu (o ile można wnioskować z dalszych słów sprawozdania, p. T. K. sądzi, że tytuł obiecuje zbyt wiele), ośmielę się zwrócić uwagę, że bez względu na wszystko, cokolwiek chcielibyśmy napisać, nie potrafimy zmienić faktu, że omawiane w mej pracy romanse są częścią t w ó r c z o ś c i Ogińskiego. W tem znaczeniu możnaby dać tytuł „Romanse wokalne jako część twórczości Ogińskiego“, ale i taka redakcja mogłaby wzbudzić niezadowolenie gorliwego krytyka. Niezależnie od tego, gdyby p. T. K, czytał uważniej moją pracę, znalazłby niewątpliwie niejedno zdanie o innych kompozycjach Ogińskiego (np. str. 32 dwa pierwsze odstępy, str. 50 w. 9 i nast., str. 55 w. 5 i nast).

W dalszym ciągu autor sprawozdania radzi mi „dokładniejsze zapoznanie się z krytyką stylu, jaką stworzył Becking“. Po przeczytaniu tych słów przejrzałem wszelkie dzieła bibljograficzne i katalogi, niestety nie znalazłem książki Beckinga „poświęconej krytyce stylu“, możliwe przeto, że p. T. K. miał na myśli znane ogólnie dzieło Beckinga „Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle“, zabarwione jednak raczej filozoficznie niż praktycznie, omawiające w pierwszym rzędzie zagadnienia rytmiki, a posiadające w zasadzie znaczenie dość problematyczne. Pragnąłbym gorąco, aby zamaskowany Sz. Recenzent zechciał wskazać mi ustępy w tej książce, które według niego posiadałyby tak nieodzowne znaczenie dla studjum o romansach. Obciążanie pracy balastem erudycyjnym mogłoby zaimponować p. T. K., ale samo w sobie nie ma celu.

Wreszcie luka w mej pracy, która rzekomo ma „zasadnicze znaczenie“: przy wyliczaniu kompozycyj Ogińskiego „brak jakichkolwiek bibljograficznych danych“. Tutaj nasuwają się dwie kwestje. Wiele poważnych zarzutów stawia p. T. K. mej pracy, lecz zasadnicze znaczenie przypisuje dopiero ostatnie-

mu, t. j. brakom... bibljograficznym. Jest to całkowite pomieszanie wartości. Przypisywanie zasadniczego znaczenia szczegółom bibljograficznym, przy usunięciu na dalszy plan wartości istotnych, świadczy chyba o tem, że p. T. K. nie orjentuje się w znaczeniu wysuniętych przez siebie postulatów.

Nie chcę ani na chwilę przypuszczać, by p. T. K. świadomie mijał się z prawdą, celem zdeprecjonowania mej pracy i sądzę, że chyba całkiem pobieżnie przekartkował ją. Stwierdzić bowiem muszę, że wszystkie kompozycje rękopiśmienne (poz. 15–17, 34—37, 52) podane są z wszelkiemi zwyczajnie wymienianemi danemi bibljograficznemi. Przy wszystkich kompozycjach, o których istnieniu wiem tylko pośrednio (poz. 19—24, 27—31, 51), podane są źródła, z których zaczerpnąłem wiadomości. Polonezy wymienione pod 1—14 są „nowodrukiem", dostępnym łatwo w handlu księgarskim, zarzut więc został zredukowany z 52 do 17 pozycyj, t. j. o przeszło dwie trzecie. Zredukowany został nietylko ilościowo, lecz i jakościowo, gdyż chodzi tu wyłącznie o druki, pochodzące z niezbyt dawnych czasów, bo z wieku XIX, wreszcie nie będące, jak to można stwierdzić w dziełach bibljograficznych, unikatami. Oczywiście przyznaję lojalnie, że lepiej byłoby, gdybym wymienił, gdzie znajdują się ich egzemplarze (wszystkie posiada Bibljoteka Jagiellońska), nie jest to jednak tak „zasadnicze" uchybienie, a przedewszystkiem daleko tu do inkryminowanego nieopatrznie „braku j a k i c h k o l w i e k (podkreślenie moje!) danych. W każdym razie stanowczo nie można się pogodzić z życzeniem p. T. K., by podawać „kopje poszczególnych druków". Jest to dezyderat zupełnie nierealny. Wyobraźmy sobie ile trudów wymagałoby stwierdzenie, że np. w miasteczku X (ul... Nr. domu...), p. Y posiada sporządzoną przez siebie kopję drukowanego romansu Z. Takich panów Y mogłoby być na całym świecie wcale dużo, ale napewno wykrycie istnienia sporządzonych przez nich odpisów nie przynosiłoby nauce najmniejszej korzyści!

Tyle o zarzutach, które dadzą się skonkretyzować. Pozostałe, aczkolwiek przeważnie bardzo ciężkie, nie przekraczają granic zupełnie subjektywnych ogólników, trudno więc z niemi polemizować. Weźmy jako przykład zarzut „bezkrwistości" mej pracy. Czyż praca naukowa może być wogóle krwistą? Kryterjum tego rodzaju można zastosować do literatury pięknej, w nauce jednak istnieje tylko stwierdzenie faktów i wyprowadzenie z nich wniosków; wszelkie inne czynniki wchodzą w zakres... poezji.

Inne zarzuty stawiane mi przez p. T. K. są jeszcze bardziej płynne, niech mi przeto będzie wolno zwrócić uwagę, że nie można pominąć umotywowania ich, bez narażenia się na zarzut powierzchowności lub nawet apriorycznej tendencyjności. Dopiero pozbywszy się tych błędów, może każdy sprawozdawca znaleźć się w dziedzinie krytyki objektywnej, a tylko ta jedynie posiada wartość naukową.

Dr. Włodzimierz Poźniak.

ODPOWIEDŹ AUTORA SPRAWOZDANIA

Odpowiadam jedynie na życzenie redakcji „M. P.".

Po przeczytaniu przytoczonych tu „odpowiedzi" jeszcze bardziej utrwaliłem się w przekonaniu, iż ich autorzy posiadają wielkie luki w metodzie pracy naukowej. Ktokolwiek ogłasza prace, mające być naukowemi, musi być

przygotowanym, iż będą one krytykowane. Reagowanie zaś na krytykę w tej formie jak to uczynili autorzy odpowiedzi dowodzi, iż nie mogą oni wytrzymać objektywnej i rzeczowej krytyki. Uważny czytelnik mojego sprawozdania z łatwością stwierdzi, iż żadna z „odpowiedzi“ ani w części nie obala zarzutów i zastrzeżeń przeze mnie wysuniętych.

I. Niepotrzebnie zupełnie p. Wójcik-Keuprulian podkreśla, że praca jej ukazała się jako wykład habilitacyjny: 1) zaznaczyłem to już w mojem sprawozdaniu, a więc wie o tem każdy czytelnik; 2) fakt ten nic nie mówi o wartości pracy, są bowiem złe i dobre wykłady habilitacyjne. Gremjum słuchaczy („Rada wydziału...“) nie ma przecież nic wspólnego z jakością wykładu.

„W błąd wprowadzić“ niemuzykologów co do charakteru i zadań muzykologji jest rzeczą więcej niż łatwą. Choć każdy mniej-więcej wykształcony człowiek wie co to jest slawistyka, germanistyka, co etnografja, socjologja, to bardzo niewielu zdaje sobie sprawę z tego co to jest muzykologja. Wszak chyba wiadomem jest i p. W.-K., że nie tak dawno temu jeden z profesorów uniwersytetu, a więc „posiadający w całej pełni zdolność naukowego myślenia“, sądził, że muzykologja polega na udzielaniu lekcyj gry fortepianowej.

Sformułowany przez p. W.-K. stosunek pomiędzy akustyką muzyczną i historją muzyki pozwala przypuszczać, iż autorka niezbyt dokładnie zdaje sobie sprawę z istoty muzyki i stylu muzycznego. Zgadzamy się wszyscy, że akustyka muzyczna na małych odcinkach pomaga etnografji muz., psychologji muz. i estetyce muz., nie można jednak odwrócić tego stosunku. Nie jest to więc „podwalina“, lecz wśród wielu innych — dyscyplina pomocnicza.

Sąd p. W.-K. o „zagadnieniach najbardziej istotnych“ psychologji muz. i estetyki znacznie się różni od dość zgodnych sądów w tej materji Kurtha, Welleka, Anschütza, Pilo, Nadla, Lippsa, Riemanna, Lalo, Croce, Meumanna i innych.

Zamiast podjęcia dyskusji na temat paleografji muzycznej radzę p. W.-K. przestudjowanie sumienne prac Fleischera, Wolfa, Riemanna, Gasparini'ego, Lussy'ego i Ludwiga.

„Nie przytacza w całości, lecz fragmentarycznie, przez co czytelnika... łatwo może w błąd wprowadzić“. 1) Według przyjętego zwyczaju zaznaczyłem opuszczenie punktami, 2) nie zmieniło to w niczem sensu przytoczonego zdania. Przecież i sama p. W.-K. przyznaje w następnem zdaniu, że dla niej „estetyka muzyczna jest... filozofją muzyki“. Najpierw więc owa rzekoma zmiana sensu, a potem — potwierdzenie.

Po zapoznaniu się z omawianą pracą p. W.-K. można wyrazić zdziwienie, iż będąc mało obeznaną z odpowiedniem piśmiennictwem i problemami psychologji muz., nie spostrzegając zasadniczej różnicy między temi działami, autorka zabiera w tych sprawach głos. Rozprawa, względnie „wykład habilitacyjny“ zmusiły mnie do sformułowania zdania: „Można wnioskować, że autorce brak zupełnie zrozumienia i znajomości metod pracy w zakresie poszczególnych dyscyplin muzykologji“, „odpowiedź“ autorki utwierdza mnie w trafności mojego surowego zdania.

II. Ton „odpowiedzi“ p. Poźniaka jest tego rodzaju, iż — jak zaznaczyłem tu na wstępie — jedynie na życzenie redakcji „M. P.“ zdecydowałem się na nią odpowiedzieć. Twierdzenie p. P., iż sprawozdanie moje: „zawiera szereg nieścisłości, a nawet niekiedy wręcz mija się z prawdą“ jest niczem nieuzasadnione i nieścisłe. Że treść pracy p. P. nie zgadza się z jej tytułem,

potrafi to zauważyć nawet każdy laik. Owe „str. 32 dwa pierwsze odstępy" i t. d. w najmniejszym stopniu nie przynoszą tego co tytuł obiecuje. Tytuł powinienby brzmieć: „Romans wokalny Kleofasa Ogińskiego", gdyż praca omawia jedynie romans Ogińskiego bez związku z resztą twórczości tego kompozytora.

Swój dyletantyzm w sprawach muzykologicznych wykazuje p. P. na przykładzie „Beckinga". Okazuje się, iż po przeczytaniu mojego sprawozdania szukał p. P. w bibljografjach i katalogach prac stylistyczno-krytycznych Beckinga i oczywiście — nie mógł tych znaleźć. (Doprawdy — nadaje się to do umieszczenia w czasopiśmie muzykologicznem w rubryce dowcipów). W sprawozdaniu swojem chciałem zwrócić p. P. uwagę, iż stosowana przez niego krytyka stylu jest za szczupła, że mógłby dojść do piękniejszych, głębszych rezultatów przy pomocy Beckingowskiej krytyki stylu. Gdybym to napisał we francuskiem, niemieckiem, włoskiem, czy angielskiem czasopiśmie, zrozumiałby mnie każdy „doktór muzykologji", a tembardziej asystent uniwersytetu, iż wprawdzie Becking nie napisał żadnej specjalnej książki o krytyce stylu, to jednak przez swoją pracę o „Studien zu Beethovens Personalstil. Das Scherzothema" 1921, a przedewszystkiem przez dysertacje, powstałe pod jego kierunkiem, stworzył specjalną szkołę Beckingowską, charakterystyczną cechą której jest subtelnie wykształcona krytyka stylu, o której każdy muzykolog — de facto jest dokładnie poinformowany. Wybieram dla przykładu tylko dwie prace, z których p. P. mógłby się był poinformować o Beckingowskiej krytyce styln: Weiner Danckert-Geschichte der Gigue, Lipsk 1924; Hans Költzsch-Franz Schubert in seinen Klaviersonaten. Lipsk 1927. Ale prawdopodobnie wyzyskanie tych dzieł nazwałby p. P. „obciążeniem pracy balastem erudycyjnym".

Brakom bibljograficznych danych przypisałem „zasadnicze znaczenie", gdyż podstawą stylistyczno-krytycznych badań jest najpierw krytyczne uszeregowanie materjału. Porównanie różnych druków dzieł Ogińskiego wykazuje, że są rozbieżne, że przedewszystkiem ozdoby, o których np. mówi p. P. na str. 47 swej pracy, nie zgadzają się, że zatem jest rzeczą konieczną, według możności, oznaczyć kolejność druków i wydania pierwsze i w ten sposób krytycznie uporządkować dostępny materjał. W tym celu m. i. byłoby rzeczą konieczną, dać dokładne kopje tytułów wszystkich druków, które p. P. miał w rękach, jak to ma miejsce nietylko w naukowych wydaniach, ale nawet w każdym opracowanym katalogu antykwarskim Liepmannssohna, Rosenberga, Lengfelda i innych. Brak tych rzeczy zauważyłem w pracy p. P. na str. 33, względnie 56—67. (Do mojego sprawozdania wkradł się na str. 331, w. 13 niedopatrzenie drukarskie, zamiast „kopji poszczególnych druków" winno być samo przez się się rozumie, „kopji tytułów poszczególnych druków". Ponieważ sam korekty nie czytałem, nie jestem za to odpowiedzialny).

„Czyż praca naukowa może być wogóle krwistą?" Jeżeli się zgodzimy, że „w nauce istnieje tylko stwierdzenie faktów i wyprowadzenie z nich wniosków", to charakter poszczególnej pracy, jej bezkrwistość lub krwistość będzie zależała od tego, jakie fakty zostały stwierdzone i jakie wnioski wyprowadzone. Istnieją bowiem fakty wyższego i niższego rzędu, stosownie do tego praca będzie krwistą lub bezkrwistą. Do ostatniej grupy zaliczam pracę p. P. Jeżeli p. P. nazywa to „powierzchownością lub nawet aprioryczną tendencyjnością" to nie godzi tem we mnie, ale w siebie samego, gdyż podkreśla jeszcze raz brak u siebie zdolności wydawania sądów w sprawach muzykologicznych.

T. K.

Z RUCHU MUZYCZNEGO W POLSCE

WARSZAWA

Ruch koncertowy Warszawy skupia się dookoła Filharmonji, Opery, Stowarzyszenia Dawnej Muzyki i agencji koncertowej H. Markiewicza. Niewątpliwie wywiera też znaczny wpływ na kształtowanie się ruchu koncertowego stolicy i Radjostacja warszawska, narazie jednak nie można wpływu tego dokładnie sprecyzować i ustalić. Wprawdzie wszystkie koncerty Filharmonji warszawskiej i niektóre audycje Stowarzyszenia Miłośników Dawnej Muzyki są przez radjo transmitowane, jednak kierownictwo muzyczne Polskiego Radja nie wyzyskuje swoich możliwości w kierunku ożywienia ruchu koncertowego w kraju.

Tegoroczny sezon koncertów orkiestry Filharmonji Warszawskiej rozpoczął się pod znakiem dezorganizacji, niepewności i wyczekiwania. Znany zatarg między Stowarzyszeniem orkiestry filharmonicznej, a zarządem Spółki Akc. Filharmonja (właścicielem gmachu i bibljoteki Filharmonji) zmusił orkiestrę do rozpoczęcia sezonu w nieodpowiedniej zupełnie do koncertów symfonicznych sali Konserwatorjum. Od 28 września do 30 listopada r. ub. orkiestra filharmoniczna zorganizowała tam 9 koncertów piątkowych i tyleż poranków niedzielnych. Poza inauguracyjnym koncertem z udziałem Józefa Hofmana i jednym z następnych z udziałem Orłowa nie wzbudziły one wśród społeczeństwa stolicy najmniejszego zainteresowania. Programy „składankowe", bez przewodniej myśli, zawierały w sobie wszystkiego potrosze, np.: Brahms, Wagner, Szymanowski, Delibes, Liszt; albo: Mendelssohn, Mozart, Zador, Chausson, Borodin... Wszystko to grano przy pustej sali. Możnaby pomyśleć, iż istniała jakgdyby cicha zmowa bojkotowania tych koncertów.

W pierwszych dniach grudnia doszło do porozumienia między orkiestrą a zarządem Sp. Akc. Filharmonja (p. Niwiński przestał być kierownikiem artystycznym koncertów filharmonicznych) i 7 grudnia odbył się koncert w gmachu Filharmonji. Zarząd Sp. Akc. Filharmonja zorganizował przedtem konferencję prasową, rozesłał komunikaty, w których była mowa o rozpoczynającej się „nowej erze" w życiu tej instytucji. Została powołana w charakterze organu doradczego rada programowo-artystyczna.

Po upływie niespełna trzymiesięcznej pracy odnowionej Filharmonji przedwczesne byłoby wydawanie zdecydowanego sądu o wartości tej pracy. Początkowo zdawało się, że koncerty obecne niczem się nie różnią od daw-

nych: ta sama „mieszanka” programowa [1]), te same braki w orkiestrze, ten sam przygodny i czasami, wydaje się, nieuzasadniony dobór dyrygentów i solistów. Z biegiem jednak czasu koncerty filharmoniczne zaczynają być ciekawsze i bardziej wartościowe. I już dziś, po 11-u wielkich koncertach piątkowych, można zapisać na dobro obecnej Filharmonji kilka pozycyj dodatnich. Brzmienie orkiestry staje się bardziej zespolone. (Mniej wiecują — więcej i staranniej mogą pracować). W programach pojawiają się nowości: K. Rathausa — Serenada op. 35, B. Woytowicza—Suita koncertowa. Koncert pod dyrekcją H. Abendrotha (Karłowicz: Stanisław i Anna Oświecimowie, Beethoven: III-cia Symfonja) wywiera dodatni wpływ na orkiestrę, słuchaczom pozostawia olbrzymie wrażenie. Zorganizowano wielki, o dobrem brzmieniu chór oratoryjny (kierownictwo prof. Kazuro). Jest to w naszych stosunkach zjawisko artystyczne wyjątkowej wagi i może mieć wpływ wielki na rozszerzenie repertuaru koncertów filharmonicznych (wszak cała literatura oratoryjna leży u nas nietknięta!).

Najlepszym sprawdzianem dobrych posunięć obecnej Filharmonji jest fakt, że na koncertach sala nie świeci pustkami, a na niektóre z nich braknie już miejsca dla publiczności kartkowej — „jak za dawnych dobrych czasów”,

Widząc to, przestajemy interesować się kto właściwie jest kierownikiem obecnej Filharmonji. Pragniemy wszyscy dobrej muzyki, w rzetelnem i umiejętnem wykonaniu.

Opera warszawska za dyrekcji Emila Młynarskiego miała szereg pięknych momentów. Skupiała ona najlepszych polskich śpiewaków operowych, miała dobrych dyrygentów, repertuar wykraczał poza zwykły szablon operowy, dekoracje i wystawa były efektowne — jedynie chóry i reżyserja pozostawiały wiele do życzenia, jako słaba strona stołecznej opery. Odkąd jednak Magistrat m. Warszawy zrzekł się prowadzenia opery, instytucji naprawdę zbyt kosztownej, Opera warszawska chyli się ku upadkowi i w ciągu ostatnich czterech lat traci znaczenie artystyczne. Prowadzona przez zrzeszenia, spółki, dyrektorjaty i t. p. ledwie wegetuje, przestają się nią interesować i muzycy (za wyjątkiem zainteresowanych osobiście) i społeczeństwo. Na specjalnie zwoływanych zebraniach radzono nad ratowaniem opery. Wysuwano projekty ratownicze, większość których miała na widoku wydostanie na prowadzenie Opery pieniędzy od władz rządowych lub komunalnych. Że zagadnienie istnienia opery w czasach dzisiejszych nie jest jedynie zagadnieniem ekonomicznem nad tem najmniej się u nas zastanawiano. „Dajcie pieniądze — będzie Opera!” Na pytanie: jaka Opera?... — sprecyzowanej odpowiedzi nie było.

I w tych oto ciężkich warunkach, przed początkiem obecnego sezonu. objęła kierownictwo Opery warszawskiej p. Korolewicz-Waydowa. Z podziwu godną sprężystością i energją skompletowała p. K.-Waydowa zespół śpiewaczy, odnowiła orkiestrę, chóry i balet i już w październiku r. ub. Opera warszawska rozpoczęła codzienne przedstawienia. W kołach muzycznych wiadomem się stało, że Opera b. wiele i rzetelnie pracuje. Rezultaty jednak tej pracy narazie są b. nieznaczne i nieefektowne. W porównaniu z poprzedniemi sezonami daje się zauważyć widoczna poprawa w orkiestrze — brzmienie jej obec-

[1]) Np.. Weber, Ravel, Rossini, Mozart, Brahms.

nie jest lepsze, szlachetniejsze — i w chórze, którego intonacja i rytmika pozostawiała dawniej zbyt wiele do życzenia. Największym natomiast brakiem dzisiejszej opery stołecznej jest niewielka ilość dobrych śpiewaków-solistów. Zaangażowane zostały młode siły, talentów śpiewaczych wśród nich jednak niewiele. Dobrą podstawę stanowią: Fedyczkowska, Lipowska, Szczepańska, Szabrańska, Czaplicki i Mossakowski. Reszta b. przeciętna, szczególnie wśród głosów męskich. To też i efekt pracy dzisiejszej opery warszawskiej nie odbiega od poziomu przeciętności, ledwie dorastając do poprawności. Repertuar narazie składa się ze znanych, bardzo już u nas ośpiewanych i mocno podstarzałych oper — ani „Iris" Mascagniego, ani „Don Carlos" Verdiego nie ożywiły tego repertuaru, a „Kraina uśmiechu" Lehara najprawdopodobniej miała być „uśmiechem" kasowym. (Rzetelnym i godnym uznania wysiłkiem było wystawienie siłami opery „Requiem" Verdiego).

Reżyserja operowa narazie nie wykracza poza zwykłe i utarte szablony— nie ma żadnego oblicza artystycznego.

Pomimo wszystkich tych braków, publiczność chętnie uczęszcza do Opery, prawie zawsze całkowicie wypełniając widownię. Tłomaczyć to można umiejętnie prowadzoną przez dzisiejszą Dyrekcję reklamą, niskiemi cenami, no i częściowo zamiłowaniem szerszej publiczności do widowisk operowych. Podkreślić również należy, iż prasa stołeczna z wyjątkową pobłażliwością popiera pracę obecnej Opery warszawskiej.

W sali Konserwatorjum regularnie dwa razy w miesiącu odbywają się audycje Stowarzyszenia Miłośników Dawnej Muzyki w Warszawie (obecny sezon jest 9-ym sezonem koncertowym tej instytucji). Audycje te cieszą się wyjątkowo dobrą frekwencją.

W bieżącym sezonie odbyło się ich 9. Z polskich utworów wykonano: Jarzębskiego „Nova casa", Gorczyckiego „Illuxit sol", Kamieńskiego—Arje, Damiana „Veni consolator", Janiewicza—Divertimento, Dankowskiego—Symfonja oraz Kwintet Zarębskiego i Kwartety Opieńskiego i Łabuńskiego. Program niektórych audycyj wybiega poza oficjalne granice „dawnej muzyki". I tak np. w sezonie bieżącym — w ramach audycyj Stow. Mił. Dawnej Muzyki — ogłoszony został cykl wszystkich kwartetów Beethovena. Odbyły się z tego cyklu już 3 audycje, na których wykonano 9 kwartetów. (W wykonaniu tych audycyj biorą udział najlepsze kwartety stołeczne oraz kwartet z Wilna).

Z pośród koncertów zorganizowanych przez agencję koncertową H. Markiewicza — na specjalne wyróżnienie zasługują niezapomniane, rewelacyjne koncerty Józefa Hofmana, b. ciekawe trzy koncerty Cortot'a (Chopin, Liszt, Schumann) i w ostatnich czasach — koncerty śpiewaczki murzyńskiej M. Anderson, o śpiewie której można mówić tylko najwyszukańszemi superlatywami. Wspomnieć również należy o wystawieniu opery Nicolai'ego: „Kumoszki z Windsoru" — wyłącznie siłami uczniów Państwowego Konserwatorjum Muzycznego w Warszawie (soliści, chór, orkiestra).

B. R.

POZNAŃ

W ostatnim kwartale ruch muzyczny Poznania ograniczył się do koncertów symfonicznych i dwóch premjer w operze. Recitali było tylko dwa — Ungar i Webster — a pozatem kilka wewnętrznych audycyj w Tow. Muzycznem i u Pedagogów oraz jeden wieczór muzyki kameralnej (Kwartet Tow. Muz.).

Na koncertach symfonicznych szereg utworów grano poraz pierwszy w Poznaniu. Chciałbym jednak zwrócić uwagę przedewszystkiem na I Koncert skrzypcowy Szymanowskiego, który wprawdzie nie jest dla Poznania zupełną nowością, ale ze względu na to, że grany był przedtem sześć lat temu, a także i ze względu na tegorocznych wykonawców, należy przyjąć, że tym razem był nowością.

Grał ten koncert Zdzisław Jahnke, dyr. tutejszego konserwatorjum, a dyrygował Zygmunt Latoszewski, dyr. opery. Poziom wykonania był wysoki (o tem można było się przekonać z bardzo udanej transmisji radjowej na całą Polskę). Jahnke jest jednym z rzadkich solistów, pracujących z pełną świadomością muzyka wszechstronnie wykształconego i umiejącego czerpać korzyści dla swej sztuki ze wszystkich środków pomocniczych, jak np. analiza formalna, harmoniczna, kontrapunktyczna, stylistyczna lub instrumentacyjna utworu. Przystępując do wykonania tego koncertu, znał Jahnke do najdrobniejszych szczegółów całą partyturę na pamięć tak, że mógł panować nad całością niezachwianie. W odtworzeniu dzieła według pięknej idei wykonawcy pomocnym mu był kapelmistrz dyr. Latoszewski oraz cały zespół orkiestrowy, grający bardzo czujnie, przejrzyście i gdzie trzeba dyskretnie. Była to jedna z najpiękniejszych produkcji Jahnkego, a także całego zespołu z dyr. Latoszewskim na czele, któremu należy się uznanie poważne i szczere.

„Bolero" Ravela nie było już tak starannie przygotowane, to też, pomimo, że pierwszy raz grane, przeszło bez wrażenia. Symfonja Roussela p. t. „Poemat o lesie' jest utworem wczesnym i główne jej zalety to: jasność i logika formy oraz prosta a ładna instrumentacja; tematyka natomiast mało wyrazista. „Rapsodja" Ingelbrechta znalazła się na jednym z programów chyba przez nieporozumienie. Pierwszy raz grany był także „Wyszehrad" Smetany (wyjątek z cyklu symfonicznego „Moja Ojczyzna"). Jest to utwór o zupełnie niewybrednej tematyce i instrumentacji. Gdyby go napisał który z naszych kompozytorów — np. Nowowiejski, który stylowo jest Smetanie może najbliższy — to uznalibyśmy to za kicz, niegodny grania i mielibyśmy za złe autorowi, że nie chowa takich utworów pod suknem. Nie bardzo jest więc zrozumiałe, dlaczego, chcąc grać Smetanę wybrano właśnie ten utwór. Sam Nowowiejski natomiast (na parę dni przed zdobyciem laurów nagrody państwowej, a krótko po uzyskaniu szambelaństwa papieskiego) wystąpił z nowym poematem „Beatrice" i sam nim dyrygował na ostatnim koncercie symfonicznym. W utworze tym występuje dobitnie na jaw cała żywotność Nowowiejskiego jako muzyka. Kompozytor ten, nie należąc przecież do najmłodszych, ciągle stara się o kontakt z życiem, przyswajając sobie w miarę możności z nowszych środków te, które uważa dla siebie za pożyteczne. Słyszymy tu więc nową (jak na Nowowiejskiego) atmosferę dźwiękową (harmoniczną i instrumentacyjną), przepuszczoną przez czujną kontrolę jego świetnego ucha i wrodzonego poczucia brzmienia. Szlachetną tematykę modeluje chorał gregorjański, odgrywający w twórczości Nowowiejskiego dużą rolę. W kolorystyce orkiestrowej jest polot i typowo muzykancka niezawodność chwytów instrumentacyjnych, wyrobionych dobrą, starą szkołą i praktyką. Nowowiejski poza swojemi właściwościami artystycznemi posiada właśnie w dużym stopniu tę zręczność muzykancką, która pozwala mu na swobodę ruchów w każdej niemal dziedzinie praktyki muzycznej i twórczości, a której wielu z nas mogłoby mu pozazdrościć. Oczywiście ideowo i stylowo muzyka jego tkwi w w. XIX, ale przecież

przynależności do tego czy innego stylu lub idei nie jest w sztuce rzeczą istotną, wskazuje tylko na upodobania lub usposobienie, nie tykając wartości głównych. Jeśli zaś dla artysty najważniejszą rzeczą jest być sobą, to Nowowiejski jest pod tym względem szczególnie uprzywilejowany, tak wielką i niemal dziecięcą jest jego szczerość. I właśnie dla tej jego szczerości, zupełnie prawie intelektem nie hamowanej, wybacza mu się tak chętnie różne słabostki i nierówności, na czele których postawić należy programową niejako luźność formy i pewien oportunizm artystyczny.

Z tem wszystkiem wyróżnienie Nowowiejskiego z pośród tegorocznych kandydatów do nagrody państwowej sprawiło nam tu wszystkim w Poznaniu szczerą i dużą radość.

Wracając do koncertów symfonicznych dodać należy, że poza wspomnianemi nowościami, programy obracały się w kole tych skromnych możliwości, jakie dają nasze niezasobne bibljoteki symfoniczne. Dyrygują przeważnie miejscowi (Latoszewski, Nowowiejski). Raz tylko widzieliśmy gościa w osobie van der Palsa, mile tu widzianego Z solistów grali: Dubiska (koncert Karłowicza), Lisicki (g-moll Saint Saënsa), Webster (Czajkowskiego) i Ellegaard (d-moll Mozarta i fantazję Liszta). Ciekawy był wieczór kameralny dobrze pracującego Kwartetu Tow. Muz. (Szulc, Witkowski, Rakowski, Rozmarynowicz), a to głównie dzięki wykonaniu Kwintetu Dobrzyńskiego (z udziałem kontrabasisty Ciechańskiego zamiast drugiej wiolonczeli). Dobrzyńskiego zamało się zna, a jest to kompozytor znający świetnie swoje metier, i jest dla nas tem cenniejszy, że zajmował się planowo i płodnie muzyką kameralną. Należałoby więc zająć się nim gruntowniej i wydobyć z zapomnienia te wszystkie rękopisy i druki, które wydobyć jeszcze można. (A znaleźć można niejedno podobno w Niemczech).

W Pałacu Działyńskich (Związek Literatów), gdzie urządza się również różne imprezy muzyczne (np. środy młodych) odbył się wieczór kompozytorski Łucjana Kamieńskiego, muzykologa, prof. Uniwersytetu Poznańskiego. Na wieczorze tym niestety nie mogłem być.

Premjery operowe w Teatrze Wielkim to: Don Juan Mozarta (ze świetną kreacją Dolnickiego w roli tytułowej) i Wilhelm Tell Rossiniego. Pierwszą dyrygował dyr. Latoszewski ze swoją znaną i dobrze cenioną predylekcją do stylu mozartowskiego, — a drugą kap. Barański.

Zanotować chciałbym jeszcze sensacyjne powodzenie „Rozkosznej dziewczyny" Benatzky'ego, granej w Teatrze Polskim, w ciągu dwóch miesięcy czterdzieści kilka razy przy pełnej widowni (ciągle jeszcze idzie!). Gra się to środkami prawie domowemi (w pojęciu teatru operetkowego), bo z dwoma pianinami i bębnem zamiast orkiestry, zwyczajnymi aktorami dramatycznymi zamiast śpiewaków i bardzo ładnemi dekoracjami. Powodzenie niebywałe i zarazem niezrozumiałe dla śpiewaków operowych i operetkowych. Dla zwykłych ludzi zrozumiałe! Ale w tem sęk, że śpiewacy tego nie rozumieją, bo gdyby rozumieli toby scena operowa i operetkowa inaczej wyglądała.

St. Wiechowicz.

KRAKÓW

Dwukrotnie w ostatnim okresie sprawozdawczym nadawało Polskie Radjo z Krakowa szczególnie głośne produkcje muzyczne. Ze zrozumiałem zaciekawieniem oczekiwały tych produkcji środowiska muzyczne; niepokoili się zaś o nie miejscowi

muzycy, wtajemniczeni w sprawy Opery i Filharmonji Krakowskiej. Zacznę od inauguracyjnego koncertu Filharmonji, która jakimś cudownym sposobem zaistniała na naszym horyzoncie, a jej dwa pierwsze koncerty miały b. dużą frekwencję, przyczem orkiestra, dyrygent i soliści byli gorąco przyjmowani przez publiczność. Program tego koncertu zawierał Bajkę Moniuszki, koncert Saint-Saënsa (solistka O. Martusiewicz) i IV symfonję Czajkowskiego. O ile w pierwszym utworze orkiestra zaprezentowała się zupełnie solidnie i przez radjo nie dało się wyczuć, że to gra orkiestra świeżo zmontowana, o tyle w symfonji słyszeliśmy już znaczne usterki, które dyrygent, W. Bierdiajew starał się pokryć dużą werwą, jaskrawemi efektami i — mówiąc językiem pianistowskim — „biorąc obficie pedał", czyli zamazując najtrudniejsze miejsca przesadnie szybkiemi tempami. Szkoda też, że programu nie ułożono z tych utworów, któreby odpowiadały nietylko wirtuozowskim skłonnościom dyrygenta, ale również i technicznym danym krakowskich orkiestrantów. Taki sam błąd popełniono w programie II-go koncertu symfonicznego, o czem jeszcze mówić będziemy.

Drugą transmisję aż nadto głośną, a nawet hałaśliwą mieliśmy dzięki Kiepurze. Słuchały jej przypuszczalnie liczne tysiące wielbicieli naszego pierwszego śpiewaka. Jakże jednak żałować należy, że opera, mająca typowo prowincjonalną obsadę orkiestry, przygotowująca „na kolanie" swe premjery, nie kierowana myślą o coraz większej doskonałości, nie mająca poważnych podstaw i zdrowego—w sensie artystycznym—trzonu, porywa się na Toskę, której dzięki radjo słuchano u nas niejednokrotnie z Włoch, Austrji czy Węgier. Liczono widocznie na czar Kiepury, który jest coraz lepszy we filmie, ale zaczyna używać w operze nie zawsze artystycznych środków, aby podziałać na masy. Z przykrością stwierdzamy, że Kiepura, czy-to z powodu niedawnego zabiegu chirurgicznego, czy też z innych przyczyn, tym razem detonował przewyższając znacznie górne nuty; jednocześnie interwale u niego były niejednokrotnie dziwnie niedokładne. A całość muzyczna tej transmisji!!

Chroniczne rozbieżności w samej orkiestrze, nieskoordynowanie między orkiestrą i śpiewakami, brak harfy (w Puccini'm!), altówka i kontrabas, zastępujące wiolonczele w słynnym kwartecie wiolonczel, koncertujących w ostatnim akcie, a wreszcie „osławione" przez Z. Nowakowskiego pianino, zastępujące dzwony kościelne—to wszystko upoważnia nas do zwrócenia uwagi Operze Krakowskiej, że powinna była ona unikać transmisji, która ośmiesza w oczach wielu, wielu muzyków „polskie Ateny" lub, jak inni nazywają Kraków, „polski Rzym". Wprawdzie była inna alternatywa: wziąć się do pracy z zakasanemi rękawami, ale przy obecnym systemie pracy w tej operze nie mogliśmy łudzić się, że będzie inaczej.

Słówko od nas muzyków należy się publiczności krakowskiej, która wykazała, jak można, słuchając, nie słyszeć, a swym zbyt „południowym" zachwytem zaaprobowała niestety wszystkie wspomniane przewinienia kierownictwa muzycznego, dyrekcję zaś teatru upewniła co do... pierwszorzędności przedstawień operowych w Krakowie.

Wracając do koncertów symfonicznych, wyrażamy przypuszczenie, że niefachowe jednostki kierują układaniem programów tych koncertów, czego nowym dowodem w programie II-go koncertu Filharmonji fragment z Walkirji Wagnera (partję wokalną odśpiewał St. Romanowski) oraz Kaprys Hiszpański Rimskij-Korsakowa. W obu utworach orkiestra pomimo usiłowań musiała jednak pokazać swe słabe strony; brzmiała też niekiedy wręcz przykro, tymczasem gdy w symfonji Beethovena słuchaliśmy nie bez satysfakcji naszych filharmoników, podziwiając rezultaty ich dopiero-co rozpoczętej pracy. Pod adresem W. Bierdiajewa, dyrygującego również II-im koncertem,

musimy skierować zastrzeżenia co do stosowanej przez niego dynamiki: myślę tym razem o pianissimach czysto operowych w symfonji Beethovena. Są one właściwem tłem wielu momentów w operach włoskich, lub im podobnym, ale nie odpowiadają muzyce symfonicznej Beethovena, gdzie pianissimo musi brzmieć i mieć swoją pełnię.

W całości biorąc dokonaną pracę Filharmonji Krakowskiej, wyrażamy nadzieję, że kierownictwo jej nie będzie szukało tylko doraźnego efektu i linję programową nakreśli, zrzekając się zbyt ryzykownych artystycznych poczynań.

Po wielu nic niemówiących audycjach, również i Stowarzyszenie Młodych Muzyków wystąpiło z pokazem swych sił. Zorganizowano koncert młodych kompozytorów krakowskich z udziałem Markiewiczówny, Ekiera, Malewskiego, Drobnera i Gaczka. Najtęższym talentem z tej grupy wydaje się nam Jan Ekier. Znaczna już oryginalność pomysłów w tak młodym wieku każe oczekiwać b. pomyślnych wyników w przyszłości. Toccata i fuga młodego twórcy zasługują na wyróżnienie. Pewna inklinacja do jednakowego kończenia swych kompozycji, przez opadanie linji dynamicznej, jest zapewne czasową manjerą. Piękne wyniki pracy kompozytorskiej pokazała nam Władysława Markiewiczówna. Sonatina na obój i fortepian, wykonana przez autorkę i W. Smyka ma szczególnie zdecydowaną fizjognomję, a finał i część powolna tego utworu powinny przekonać naszych oboistów do Sonatiny Markiewiczówny, unikatu w polskiej literaturze muzycznej. Trzeba jednak zauważyć, że dwie pierwsze części Sonatiny są zbyt mało kontrastujące i widać powstały z fortepianowych pomysłów technicznych. Wydaje nam się również, że mało uwzględniono średnicę i niski rejestr oboju, przez co daje się zauważyć pewną monotonję w barwie. Gdyby w tych częściach rejestry oboju były równomierniej wykorzystane, a partja obojowa otrzymała możność swobodniejszego oddechu, zyskałaby ona temsamem na plastyce. O kompozycji Artura Malewskiego pisaliśmy już poprzednio. Dwie pieśni Mieczysława Drobnera nie zdołały nas przekonać szczerością inwencji: cokolwiek „robiony" modernizm wydaje się nam nie na miejscu u kompozytora, który zdolny jest do napisania pięknych pieśni w stylu mniej nowoczesnym, ale zato bardziej jednolitym, Trio Gaczka, poza zgrabnem scherzem nie świadczy ani o poważniejszym talencie. ani o wyrobieniu technicznem. Powyższy koncert ściągnął tylko jednego krytyka. Widocznie pozostali mieli ważniejsze obowiązki niż pisanie sprawozdania z koncertu młodych kompozytorów krakowskich!... Tego samego wieczoru zespół kobiecy Almy Rose koncertował w innej sali, dając w programie walce wiedeńskie...

Z udziałem orkiestry kameralnej oraz pp. Muziki, Syrewicza, Masalika, Skawińskiego, Nierychły, Michniewskiego i Dymmka odbył się koncert, urządzony staraniem ORMuz'u i Towarzystwa Muzycznego. „Sinfonie concertante" Haydna jakoteż Sonata na 2 skrzypiec J. S. Bacha i i Trio Loeillet na flet, obój i fortepian, otrzymały staranne wykonanie. Publiczność b. nieliczna silnie reagowała na piękno powyższych utworów. Z własnemi recitalami wystąpili: Ellegaard, Łabuński, Webster i Anderson. Z początkiem lutego miał miejsce koncert kompozytorski Bolesława Wallek-Walewskiego z okazji 50-letniej rocznicy jego urodzin. W miejscowych dziennikach ukazały się entuzjastyczne głosy o pracy tego muzyka.

P. S. W związku ze spostrzeżeniami naszemi, odnoszącemi się do rozwoju zespołów chóralnych w Polsce, zwracamy się do dyrektorów naszych uczelni muzycznych z wezwaniem, aby pomyśleli o wypuszczeniu nowego u nas typu dyrygenta chóralnego, któryby oprócz normalnego kursu miał ukończony śpiew specjalny, co osiągnąć może każdy, posiadający li-tylko zdrowy narząd głosowy. Rzeczywistość nasza pokazuje, że obecnie kierownik chóru albo wcale nie umie śpiewać (niech o tem coś powiedzą śpiewacy) lub prowadzi chór, będąc prymitywem dyrygenta.

Jednocześnie pragnęlibyśmy pobudzić inicjatywę naszych muzykologów, aby przez wydanie specjalnych dzieł, odczyty, broszury lub pogadanki w radjo— wszystko-to poparte naukowemi danemi — uświadomili społeczeństwo nasze, że w Polsce muzyka jest po-trzeb-na i nie może być traktowana jedynie jako luksus czy też zabawa Obecnie kiedy muzycy polscy wszczęli akcję rozbudzenia w społeczeństwie polskiem zamiłowania do dobrej muzyki,—muzykologja polska powinna w ten sposób przyjść im z pomocą.

Z. D.

LWÓW

Od ostatniej korespondencji zmieniło się muzyczne oblicze Lwowa nie do poznania. W połowie grudnia odbył się inauguracyjny koncert Filharmonji która od tego czasu pięknie się rozwinęła, wznosząc się każdym występem na coraz wyższy poziom. System gościnnych występów dyrygenckich w zasadzie może nie pozwala na tak bliski kontakt kapelmistrza z orkiestrą, jak to bywa przy stałym dyrygencie; z drugiej jednak strony pozwala każdemu dyrygentowi dać orkiestrze coś nowego, a sumą tych wartości jest obecny, naprawdę poważny poziom lwowskiej Filharmonji.

Gościliśmy przy pulpicie Bierdiajewa, który miał trudne zadanie zainaugurowania działalności Filharmonji występem orkiestry, jeszcze nie będącej „w formie". Świetnym pedagogiem okazał się Neumark, który dwoma swemi występami przyczynił się wiele do podniesienia poziomu naszej orkiestry Horenstein spotkał się z entuzjastycznem przyjęciem wykonawców i publiczności — zostawił niezapomniane wrażenie. Fitelberg sprężystą ręką prowadził orkiestrę przez niebezpieczne sploty polifonji w 2 symfonji Szymanowskiego. Na poziomie stał też poranek, kierowany przez Goldsteina. Prócz gości dyrygował nasz niestrudzony Sołtys. Fortepian w koncertach Filharmonji reprezentowali Muenzer (doskonały w 3 koncercie Prokofjewa) i Askenase (stylowy wykonawca 1 koncertu Beethovena), zaś skrzypce — Colette Frantz. Na szczególne podkreślenie zasługuje stałe umieszczanie dzieł polskich w programach. Słyszeliśmy dzięki temu „Anhellego" Różyckiego, „Bajkę Moniuszki, „Pieśń o miłości i o śmierci" Karłowicza, 2 symfonję Szymanowskiego, koncert skrzypcowy Jerzego Fitelberga, wyjątek z symfonji Adama Sołtysa. „Morskie Oko' Noskowskiego. Wcale więc znaczny wycinek polskiej twórczości; zupełnie jednak brak (poza Jerzym Fitelbergiem) młodszego pokolenia!

Pol. Tow. Muz. ma ostatnio do zanotowania nową zasługę Adama Sołtysa wystawienie „Mesjasza" Händla. Starannie przygotowane chóry P. T. M. dodały nowy liść do wieńca świetnych tradycyj oratoryjnych tej instytucji.

Życie muzyczne Lwowa wzbogaciło się więc w ostatnim kwartale o naprawdę cenne wydarzenia. Całokształt przedstawia jednak zupełnie niezwykły obraz: z jednej strony pełny rozkwit Filharmonji, nawiązanie P. T. M. do swych tradycyj oratoryjnych, z drugiej — zupełny brak muzyki kameralnej i solistów. Wspomnieć więc należy o wieczorach w sali „Galicyjskiej Kasy Oszczędn." (Konserwatorjum im. Szymanowskiego), urządzanych na mniejszą skalę; słyszeliśmy tu, obok Debussy'ego, skrzypcową sonatę, op. 9 Szymanowskiego i suitę Rathausa (wykonawcy: Bauer i Hermelin). Drzewiecki grał z muzyki polskiej Szymanowskiego, Maciejewskiego, Ekiera.

J. Fr.

WILNO

Bieżący sezon obfituje w liczne wydarzenia. Przyczyną tego są zarówno liczne imprezy artystyczne, jak i coraz wyraźniejsze zespalanie się i organizowanie ludzi, pracujących w muzyce. Sprytnie prowadzone i reklamowane koncerty dobrych zresztą solistów ściągają tłumy publiczności. Na koncertach tych wystąpił Sergjusz Prokofjew. Dał on w pierwszej audycji program, złożony całkowicie z własnych utworów. Weszły tu etiudy, gawoty, andante oraz sonata d-moll, nie licząc kilku drobiazgów. Niestety talent wykonawczy artysty nie zaprezentował się od najlepszej strony. Wszystkie utwory zostały wystukane jednostajnym dźwiękiem, bez głębszego starania o jakieś cieniowanie, w trudniejszych biegnikach i gamach zagrane po wierzchu. Szwankowała zwłaszcza interpretacja młodzieńczej sonaty d-moll, której efektowne scherzo zostało poprostu zepsute. Do programu następnego koncertu, obok utworów na fortepian, weszły kompozycje na wiolonczelę (wyk. B. Sykora) oraz walce Szuberta w układzie Prokofjewa na dwa fortepiany (partję drugiego fortepianu wykonała p. C. Krewer).

Wileńska orkiestra symfoniczna nadal grywa na niedzielnych porankach, odbywających się mniej więcej co dwa tygodnie. Ostatnim koncertem dyrygował Faustyn Kulczycki — dyrektor konserwatorjum w Katowicach. Najczęściej źle brzmiąca i niezgrana orkiestra grała tym razem o wiele lepiej. Widocznie obecność obcego dyrygenta wpłynęła korzystnie na poziom produkcji. Częstsze angażowanie dyrygentów z poza Wilna niewątpliwie przyczyni się do podniesienia poziomu naszej orkiestry oraz ściągnie liczniejszą, niż zwykle, pnbliczność.

W porzedniem sprawozdaniu donosiliśmy już o powstaniu w Wilnie Klubu Muzycznego. Na audycjach w styczniu i lutym wykonano szereg utworów Bacha (wykonawcy: prof. E. Koschmieder—flet oraz kwartet im. Karłowicza); jeden wieczór poświęcono kompozytorom śląskim. Zorganizowano również dwa koncerty orkiestry kameralnej, transmitowane przez radjo. Program zawierał przeważnie utwory mistrzów z w. XVII i XVIII. Koncerty dawnej muzyki zyskują coraz liczniejszych sympatyków, a zarówno program jak i staranne wykonanie rokują powodzenie tej imprezie. Orkiestrą dyrygował na obu koncertach znany wiolonczelista Albert Katz.

Wybitną przeszkodą w zorganizowaniu opinji muzycznej oraz w zainteresowaniu koncertami w Wilnie jest brak należytej opieki nad muzyką w prasie. Miejscowe gazety ograniczają się przeważnie do suchych sprawozdań. Co gorsze — recenzje te zamieszcza się późno, zazwyczaj wówczas, gdy wszelka pamięć o danej imprezie doszczętnie zaginęła. Ostatnio muzyka znalazła przytułek na łamach pisma młodej inteligencji katolickiej „Pax", który od czasu do czasu poświęca jej specjalną uwagę.

irma.

„ORMUZ"

W styczniu i lutym 1935 r. ORMUZ w dalszym ciągu rozwijał swą działalność, zdobywając nowe tereny dla akcji i umocniając swoje wpływy.

1. Ogólne wyniki dotychczasowej działalności ORMUZ'u za okres pierwszych 5 miesięcy, t. j. od października 1934 r. do marca 1935 r. ilustrują poniższe cyfry:

Na prowincji odbyło się:

78 koncertów publicznych w 58 miastach,

92 audycje dla młodzieży szkolnej w 36 miastach.

W Warszawie odbyło się:

52 audycje dla młodzieży szkolnej w 40 gimnazjach i 4 instytutach.

Ogółem więc ORMUZ zorganizował już 222 produkcje muzyczne.

Frekwencja ogólna na tych koncertach i audycjach wyniosła około 50.000 osób; na każdym koncercie — przeciętnie ponad 150 osób, na każdej audycji, w Warszawie — około 200, na audycji na prowincji — ponad 300. Najintensywniej działalność ORMUZ'u uwidoczniła się na terenie województwa Lubelskiego, gdzie objazdy koncertowe ORMUZ'u objęły 11 miast, w których odbyło się po 2 do 4 koncertów i tyleż lub więcej audycyj. Rozwój akcji umuzykalniania społeczeństwa na tym terenie jest w znacznym stopniu zasługą Kuratorjum Lubelskiego, które poparło rzeczowo pracę ORMUZ'u, zalecając szkołom organizowanie audycyj i koncertów.

Pierwsze miejsce zajmuje jednak miasto Płock, w którym odbyło się już 6 koncertów i 16 audycyj. Dzięki energji i planowej akcji miejscowego „Towarzystwa krzewienia kultury muzycznej w szkołach płockich" podczas każdorazowego pobytu artystów ORMUZ'u w Płocku audycje odbywają się trzykrotnie (o dwóch różnych programach: dla szkół średnich i dla szkół powszechnych), dzięki czemu cała młodzież ze szkół płockich może korzystać z organizowanych dla nich audycyj.

2. Na terenie Warszawy ORMUZ zajął się sprawą organizacji audycyj dla młodzieży szkół średnich.

Program nauki w gimnazjach przewiduje urządzenie raz na miesiąc obowiązkowej audycji muzycznej dla młodzieży. Organizowanie jednak takich audycyj samodzielnie przez szkołę jest często zadaniem dla niej zbyt trudnem i kłopotliwem. ORMUZ zaproponował więc władzom szkolnym zorganizowanie rocznego cyklu audycyj, opracowując odpowiednie programy, zaakceptowane przez Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, i podejmując się całkowitej realizacji tych audycyj za bardzo niską opłatą. Dotychczas. korzysta z pomocy ORMUZ'u 40 gimnazjów.

Programy audycyj są oparte na następujących założeniach:

1) programy dostosowane są do wieku młodzieży; 2) stanowią one planowo ułożony i związany ze sobą cykl 8 audycyj; 3) czas trwania całej audycji odpowiada normalnej godzinie lekcyjnej; 4) układ programów uwzględnia potrzebę rozmaitości w zewnętrznej formie audycji przez wybór różnorodnych utworów, przeznaczonych do wykonania na różne instrumenty lub głosy; 5) nkład programów uwzględnia przeważnie udział 4 osób; prelegenta, dwóch solistów i akompanjatora; 6) układ programów może być wykorzystany dla przeprowadzenia korelacji z odpowiedniemi przedmiotami, wykładanemi w szkole; 8) wykonawcy audycyj, wciąż inni, dobierani są spośród najlepszych sił artystycznych polskich; 8) program każdej audycji jest odpowiednio objaśniony; 9) w końcu każdej audycji przeprowadzany jest t. zw. „plebiscyt", czyli wybór utworu, który najwięcej podobał się młodzieży.

3. Innym, nowym terenem działalności ORMUZ'u są koncerty symfoniczne w Wilnie. ORMUZ — działając w myśl życzeń muzycznych sfer wileńskich i z upoważnienia Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego nawiązał porozumienie z Zarządem Orkiestry w Wilnie, współdziałając z nią w podniesieniu poziomu artystycznego poranków symfonicznych.

Pierwszy koncert symfoniczny przy współudziale ORMUZ'u odbył się 10 marca z udziałem: W. Bierdiajewa (dyrekcja) i Bolesława Kona (fortepian). W programie koncertu znajdowały się uwertura do op. „Marja" Statkowskiego, VII symfonja Beethovena i Koncert f Chopina.

4. Liczba artystów-wykonawców, którzy dotychczas przyjmowali udział w akcji ORMUZ'u wraz z zaangażowanymi na najbliższe koncerty, wciąż się powiększa, obejmując także artystów z różnych większych miast Polski. Przedstawia się jak niżej:

Śpiew: S. Argasińska, B. Bragińska. A. Czapska, A. Dobosz, I. Gadejska, J. Hennert, H. Korfówna. S. Korwin-Szymanowska, M. Kurnatowska, W. Łozińska, A. Michałowski, J. Pankiewicz-Litwinowiczowa, A. Szlemińska, L. Szretterówna, J. Zwidrynówna, H. Warpechowska.

Fortepian: A. Brachocki (Katowice), Z. Dygat, J. Grabowska (Płock), R. Jasiński, B. Kon, W. Łabuński, O. Martusiewicz (Kraków), E. Rösler (Bydgoszcz), S. Szpinalski, H. Sztompka, A. Wielhorski, B. Woytowicz.

Skrzypce: G. Bacewiczówna, J. Cetner (Katowice), I. Dubiska, S. Jarzębski, W. Kochański, A. Kowalski (Płock), W. Niemczyk, S. Tawroszewicz, E. Umińska, H. Zarzycka.

Wiolonczela: Z. Adamska, T. Kowalski, A. Katz (Wilno).

Kwartet Polski

Akompanjament: A. Bukin, J. Lefeld, W. Lutosławski, W. Małcużyński, S. Nawrocki. J. Szamotulska, H. Zalewska.

W jednym z koncertów w Płocku brał udział chór miejscowego Towarzystwa Muzycznego, w Rzeszowie — chór Towarzystwa „Lutnia", w Krakowie — orkiestra kameralna pod dyrekcją Z. Dymmka i zespoły kameralne Towarzystwa Muzycznego.

W objeździe Pomorskim brała udział recytatorka M. Chmielarska.

Prelekcje na audycjach szkolnych w Warszawie wygłaszali:

T Mayzner, J. Miketta, S. Natanson, M. Piotrowska, Br. Rutkowski.

Najbliższe objazdy koncertowe projektowane są w woj. lubelskiem, wileńskiem, poznańskiem, pomorskiem, poleskiem, wołyńskiem, krakowskiem i warszawskiem.

Z TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ

Komisarz Rządu na m. st. Warszawę decyzją z 20 grudnia 1934 r. zatwierdził nowy statut Towarzystwa, uchwalony przez Nadzwyczajne Walne Zgromadzenie członków w dniu 21 listopada 1934 roku.

Zgodnie z § 4 nowego statutu celem Towarzystwa jest: popieranie polskiej twórczości muzycznej, umocnienie jej stanowiska i znaczenia jako jednego z przejawów życia kulturalnego narodu polskiego, szerzenie zamiłowania do muzyki wśród szerokich warstw społeczeństwa oraz współpraca muzyków polskich nad krzewieniem kultury muzycznej w Polsce.

---

3 marca 1935 r. odbyło się doroczne Walne Zgromadzenie członków Towarzystwa, na którem dokonano wyboru władz Towarzystwa.

Zostali wybrani: *do Zarządu* — Feliks Roderyk Łabuński, Tadeusz Ochlewski, Bronisław Rutkowski, Kazimierz Sikorski, Teodor Zalewski, oraz jako zastępcy — Roman Palester i Juljan Pulikowski; *do Komisji Rewizyjnej* — Jan Maklakiewicz, Feliks Starczewski i Stefan Śledziński, oraz Wincenty Laski jako zastępca; *do Sądu Koleżeńskiego* — Michał Jaworski, Jerzy Lefeld, Piotr Perkowski, Tadeusz Szeligowski i Bolesław Woytowicz.

Nowoobrany Zarząd Towarzystwa ukonstytuował się w sposób następujący:

Teodor Zalewski — Prezes Towarzystwa, przewodniczący Komisji Organizacyjnej;

Kazimierz Sikorski — członek Zarządu, przewodniczący Komisji Wydawniczej;

Bronisław Rutkowski	—	członek Zarządu, redaktor kwartalnika „Muzyka Polska", przewodniczący Komisji Propagandy i kwartalnika „Muzyka Polska";
Tadeusz Ochlewski	—	członek Zarządu, przewodniczący Komisji Organizacji Ruchu Muzycznego (ORMUZ);
Feliks Łabuński	—	członek Zarządu, przewodniczący Komisji Muzyki Współczesnej.

Do dnia 1 marca 1935 roku na konkurs Towarzystwa Wydawniczego Muzyki Polskiej, ogłoszony w kwartalniku „Muzyka Polska" (zeszyt IV z roku 1934 strona 343), wpłynęły niżej wyszczególnione kompozycje:

1.	Godło	„Alfa"	Etiuda
2.	„	„Allegro"	2 etiudy
3.	„	„Ame"	12 obrazków dla dzieci
4.	„	„Appassionata"	Humoreska
5.	„	„Ars nova"	4 bajeczki
6.	„	„Ars nova"	Sonatina
7.	„	„Artus"	Walczyk
8.	„	„Battuta"	Łabędzie
9.	„	„Betty Boop"	Sonatina
10.	„	„Brevis"	Taniec
11.	„	„Cantilena"	Sonatina
12.	„	„Celesta"	Taniec krasnoludków
13.	„	„Con brio"	Dziennik muzyczny „Z kraju i o kraju"
14.	„	„Ewcia"	5 utworów na fortepian
15.	„	„f-moll"	„Ciocia w salonie"
16.	„	„forse che si..."	6 obrazków, Preludjum, Walc, Tango
17.	„	„I. K."	4 utwory
18.	„	„In usum Delphini"	Marsz szpilek i „Staś"
19.	„	„Len"	Smutna piosenka
20.	„	„Lipiec"	6 utworów
21.	„	„Lola"	Walc
22.	„	„Longinus"	Obrazki dziecięce
23.	„	„Luty"	Groteska
24.	„	„Maj"	Warjacje
25.	„	„Markiza"	Canzonetta
26.	„	„Mazur"	Mazur
27.	„	„Melodja ludowa"	12 utworów
28.	„	„Metronom"	Utwór bez nazwy
29.	„	„Mickey-Mouse"	2 etiudy
30.	„	„Mila"	Mały taniec
31.	„	„Muzyka"	Melodja
32.	„	„N"	Etiuda
33.	„	„Odeon"	Romance

34.	Godło	„Opus“	Mazurek
35.	„	„Ostatnie miejsce“	Etiuda i Warjacje
36.	„	„Pastorale“	Pastuszek
37.	„	„Pinokio“	Scherzo
38.	„	„Pro iuventute“	Polonez, Oberek, Krakowiak i Kujawiak
39.	„	„Przy kołowrotku“	Jesienna pieśń
40.	„	„Quinzieme“	Studjum
41.	„	„Rubato“	Preludjum
42.	„	„Rytm“	Marsz
43.	„	„Scherzo“	Pozytywka
44.	„	„Siedzi sobie zając“	Scherzo Nr. 2
45.	„	„Sław“	Kolenda
46.	„	„Smutek“	Morceaux liriques
47.	„	„Solfa“	Walc wiosenny
48.	„	„Stach“	Taniec ptaszków
49.	„	„Tempo I“	Scherzino
50.	„	„Trzy świnki“	Marsz
51.	„	„Veritas“	Smutna kołysanka
52.	„	„V. I. C.“	3 fugi
53.	„	„X“	Sonatina
54.	„	„x, y, z“	3 obrazki
55.	„	„Zima“	Na jarmarku
56.	„	„Żart“	Ołowiane żołnierzyki

Wynik konkursu ogłoszony będzie w następnym zeszycie „Muzyki Polskiej“, który ukaże się w maju b. r.

KONKURSY I NAGRODY

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA W WARSZAWIE

OGŁASZA KONKURS

1) Treścią konkursu jest napisanie dziełka o życiu i twórczości Fryderyka Chopina, o jego znaczeniu dla Polski i świata w ujęciu popularnem, do użytku w szkołach powszechnych,

2) objętość dziełka nie powinna przekroczyć 64 str. formatu 16-ki, (na jednej stronie plus minus 37 wierszy po 57 liter w każdym wierszu),

3) utwory konkursowe należy nadsyłać pisane na maszynie, względnie odręcznie, pismem b. czytelnem,

4) na egzemplarzu utworu nadesłanego na konkurs autor winien podać oprócz tytułu, wybrane przez siebie godło; godło to powinno być powtórzone na zamkniętej kopercie, zawierającej wewnątrz nazwisko i adres autora,

5) utwory konkursowe nadsyłać należy do dnia 1 czerwca 1935 roku wyłącznie pod adresem tymczasowym I. F. C. w Warszawie, ul. Traugutta 7/9 Bank Handlowy, na ręce Prezesa Instytutu p. Augusta Zaleskiego,

6) za najlepsze utwory sąd konkursowy przyzna dwie nagrody ufundowane przez I. F. C.: pierwszą nagrodę w wysokości zł. 500 — drugą — 200 zł. Pozatem sąd konkursowy może też przyznać dyplomy uznania za wybitniejsze utwory nadesłane na konkurs,

7) konkurs będzie rozstrzygnięty najpóźniej do dnia 1 sierpnia 1935 r.

8) prawa autorskie do prac odznaczonych I i II nagrodą staje się tem samem wyłączną własnością I. F. C. na wszystkie kraje i na czas trwania ochrony prawa autorskiego,

9) skład sądu konkursowego stanowią pp.: J. Balicki. L. Binental, W. Maliszewski, E. Morawski, St. Niewiadomski, J. Piątek, S. Lidzki-Śledziński.

Warszawa, luty 1935 r.

ZARZĄD ODDZIAŁU PRZYSPOSOBIENIA WOJSKOWEGO W WILNIE OGŁASZA

KONKURS KOMPOZYTORSKI

na utwory na chór męski. Utwory mają być a cappella, dotychczas nigdzie niewydane i niewykonywane do wartościowych tekstów.

Termin nadsyłania utworów upływa z dniem 31 marca 1935 roku.

ROZSTRZYGNIĘCIE KONKURSU KOMPOZYTORSKIEGO

URZĘDU WOJEWÓDZKIEGO ŚLĄSKIEGO — WYDZIAŁU OŚWIECENIA PUBLICZNEGO

Komisja Sędziowska Konkursu Kompozytorskiego, rozpisanego przez Urząd Wojewódzki Śląski — Wydział Oświecenia Publicznego, w składzie: pp. dyr. Faustyn Kulczycki, prof. dr. Marjan Cyrus-Sobolewski, Tad. Prejzner i F. Sachse wydała następujące orzeczenie:

Najbardziej wartościową pracą z przedłożonych przez Wydział Oświecenia Publicznego do rozpatrzenia 32 kompozycyj jest suita na orkiestrę symfoniczną, opatrzona godłem „Anas". Ponieważ „Suita" nie odpowiada założeniom i warunkom konkursu, przeto jej nie nagrodzono ani nie odznaczono, natomiast postanowiono jednomyślnie utwór ten zaszczytnie wyróżnić. Autorem okazał się po otwarciu koperty *Michał Spisak* z Dąbrowy Górniczej.

Z pozostałych prac nie zakwalifikowano żadnej do nagrodzenia, natomiast przyznano odznaczenie honorowe Kwartetowi smyczkowemu, godło „Pomorze", którego autorem okazał się po otwarciu koperty prof. Zygmunt Moczyński z Torunia.

Pozatem wyróżniono następujące utwory: Fantazję „Śląskie śpiewy i tańce" kpt. Zd. Karola Runda—Bielsko, „Elegję" Wacława Kasztelana—Warszawa, „Tańce polskie" (Krakowiak i Mazur) Karola Wopaleńskiego—Częstochowa, „Obrazki w minjaturze" Wiktora Hausmana—Lwów.

Komisja wyraziła życzenie, aby konkurs o tych samych założeniach i warunkach został ogłoszony powtórnie.

VARIA

Znany kompozytor i profesor Państwowego Konserwatorjum Muzycznego w Warszawie Stanisław Kazuro ukończył ostatnio nową kompozycję p. t. „Powrót". Jest to trzyaktowy dramat muzyczny o akcji allegorycznej i ideologji opartej o zagadnienia etyczne.

W styczniowym numerze ACTA MUSICOLOGICA, wychodzącego w Lipsku organu Międzynarodowego Towarzystwa Muzykologicznego, wyszła praca polskiego muzykologa, Dr. Zofji Lissa p. t. „Geschichtliche Vorform der Zwölftontechnik".

Wydawca: TEODOR ZALEWSKI w imieniu Tow. Wyd. Muz. Polskiej

Redaktor odpowiedzialny: BRONISŁAW RUTKOWSKI

DRUK M. GARASIŃSKI, WARSZAWA, BRACKA 20.

MUZYKA POLSKA

O R G A N

TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO

M U Z Y K I   P O L S K I E J

W WARSZAWIE

omawia najistotniejsze zagadnienia kultury muzycznej w Polsce, porusza liczne kwestje z dziedziny pedagogicznej, daje wyczerpujący obraz naszego ruchu muzycznego, informuje o najważniejszych wydarzeniach muzycznych i wydawnictwach

Stałymi współpracownikami pisma są:

dr. L. Bronarski, prof. dr. A. Chybiński, prof. Zb. Drzewiecki, Z. Dymmek, dr. J. Freiheiter, F. Kęcki, M. Kondracki, F. Kulczycki, F. Łabuński, J. Maklakiewicz, Z. Mycielski, T. Ochlewski, dr. H. Opieński, R. Palester, dr. J. Pulikowski, Br. Rutkowski, K. Sikorski, T. Szeligowski, dr. St. Śledziński, St. Węsławski, St. Wiechowicz, T. Zalewski i inni

P R E N U M E R A T A:

roczna — zł. 10.—; półroczna — zł. 5.—. Cena zeszytu zł. 3.—

Redakcja i Administracja: Warszawa, Świętokrzyska 16, tel. 2-18-16

Konto czekowe P. K. O.

Towarzystwa Wydawniczego Muzyki Polskiej Nr. 18.670

MUZYKA POLSKA

VI

KWARTALNIK

1935

T R E Ś Ć:

NASTĘPNY ZESZYT UKAŻE SIĘ WE WRZEŚNIU 1935 R.

PRENUMERATA: 10 zł. rocznie, 5 zł. półrocznie
Cena pojedyńczego zeszytu 3 zł.

Adres Redakcji i Administracji:
Warszawa, Święto-Krzyska Nr. 16. Telefon 2-18-16
Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej

Konto czekowe P.K.O. Nr. 18.670

Druk. M. GARASIŃSKI, Warszawa

MUZYKA POLSKA

KWARTALNIK

POŚWIĘCONY ZAGADNIENIOM ŻYCIA MUZYCZNEGO W POLSCE

ORGAN TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ

Rok 1935 | Komitet Redakcyjny: Adolf Chybiński, Bronisław Rutkowski i Kazimierz Sikorski | Zeszyt VI

ADRES REDAKCJI I ADMINISTRACJI:
WARSZAWA, ŚTO-KRZYSKA 16. TELEFON 2-18-16
P.K.O. 18.670

Pierwszy Marszałek Polski

Józef Piłsudski

dn. 12 maja r. b. zakończył swe pracowite, twórcze i pełne poświęcenia dla Narodu życie.

Polska w żałobie. Odszedł Jej Wskrzesiciel, Budowniczy i Wielki Wódz.
Twórczy i Nieśmiertelny Duch Marszałka Józefa Piłsudskiego żyć i działać będzie w Polsce zawsze.

Z Pism Marszałka Józefa Piłsudskiego.

„Jedynie czyn ma znaczenie. Najlepsze chęci pozostają bez skutku, o ile nie pociągają za sobą następstw praktycznych".

(do korespondenta „Petit Journal'u", styczeń 1919).

„Legenda i sława wzięły nas na swe skrzydła i niosły naprzód. Jeśli jest w legendach coś fałszywego, to one naprzód daleko nie zajdą, wstrzymają się u wrót serca. Nasza sława i legenda przed temi wrotami się nie zatrzymały. Poszło przedewszystkiem za nami to, co jest najpiękniejsze w kulturze ludzkiej, — poszła sztuka. Moi panowie, poezja twórcza należy do tych dziedzin ducha, które mówiąc słowami Słowackiego „owija się jak bluszcz koło dębu", owijają się, jak bluszcz koło wielkiego wysiłku ludzkiego. Im większy wysiłek, im większa praca ducha ludzkiego, tem silniej szuka poezja i sztuka dla swej twórczości motywów z tego nikczemnego życia. Przedewszystkiem twórczość o charakterze tak zwanym ludowym buchnęła, jak gdyby żywym płomieniem, z tego źródła nowej mocy, nowej twórczości, nowego wysiłku ludzkiego, który się uosabiał w Legjonach. Nie znam epoki bardziej udatnej, bardziej silnej pod względem twórczości poezji żołnierskiej, jak nasz okres legjonowy. Dotąd piosenka legjonowa jest nabytkiem całego narodu. Dotąd żołnierz w wojsku polskim, gdy legjony już minęły, śpiewa nasze pieśni: śpiewa to, co grało w naszych duszach, żyje, bawi się, robi to, cośmy ongi robili na ziemiach polskich. Kulturę polską ożywiły pieśni żołnierskie, wycisnęły i wyciskają tyle obcych nabytków, przejętych przez polskich żołnierzy z armij obcych. Jeżeli pieśń ma jakieś znaczenie, jeżeli to, co jest piękne, co odpowiada głębokiej potrzebie duszy, ma jakiś wpływ, to pieśń żołnierska jest tem wielkiem, trwałem ogniwem, które zapewnia życie Legjonom, dopóki istnieje żołnierz polski". *(O wartości Żołnierza Legjonów, 5 sierpnia 1923 r.).*

„Kto duszy żąda, duszę dać musi. Kto sięga po dusze — duszą swoją płaci". *(Dowodzenie podczas wojny, wykład IV, 20 sierpnia 1923 r.).*



Marszałek Józef Piłsudski
(fotografja pośmiertna)

ZBIGNIEW DRZEWIECKI

FRONTEM DO MUZYKI!

Dla uważnego, czujnego na wszystkie przejawy życia kulturalnego obserwatora, nie może pozostać utajonym fakt upadku znaczenia muzyki we wszelkich jej postaciach. Giną lub ledwie wegetują placówki i instytucje muzyczne, konsumcja muzyczna kurczy się w zastraszający sposób, frekwencja w szkołach zmniejsza się i szkoły te robią bokami, tantjemy autorskie i nakłady wydawnictw spadają z roku na rok, bezrobocie wśród zawodowych muzyków ma tendencje niepokojącego wzrostu, zarobki są coraz mizerniejsze. Społeczeństwo opancerza się coraz grubszą skorupą obojętności w stosunku do sztuki muzycznej, muzycy zaś boleją nad tragiczną sytuacją własną i upadkiem sprawy której służą, — czują nicość i beznadziejność swej pracy. Wielokrotnie słyszy się jak twórcy lub odtwórcy muzyczni mówią z goryczą: *muzyka i my sami jesteśmy społeczeństwu właściwie niepotrzebni.*

Wśród kryzysu milkną muzy; tak można ze znaczną dozą słuszności przetrawestować znane łacińskie przysłowie. Wobec tego jednak że potęga państwa i siła narodu nie polega jedynie na mocy jej armji, fizycznym rozwoju ludności, na ilości fabryk czy sprawności kolei żelaznych lecz tkwi również w świecie wartości duchowych i idei — w nauce i sztuce, w kształceniu twardych a pięknych charakterów, samo stwierdzenie tego faktu nie rozgrzesza nikogo przed szukaniem środków zaradczych.

Jak zaradzić bolesnemu upadkowi muzyki? Wszak na muzykę trzeba pieniędzy, państwo i samorządy borykają się z brakiem wpływów pieniężnych, przeciętny obywatel zbiedniał i ugina się pod ciężarem niedostatku. Tak, istotnie. Sztuka, a więc i muzyka nie może żyć tylko manną niebieską, niema racji bytu bez rzeszy odbiorców. Lecz muzyka może zmartwychwstać i bez znaczniejszego

dopływu złota ze źródeł publicznych, jeśli wszczepi się społeczeństwu przekonanie o niezbędności wzruszeń muzycznych, jeśli na obszarze całego kraju zabrzmi i brzmieć będzie nieustannie hasło: *wszyscy frontem do muzyki.*

Motorem jakiejkolwiek akcji społecznej nie są wyłącznie siły i środki materjalne. Wola i plan mają znaczenie niepomiernie większe. Brak planu, brak na długą metę obliczonej wytycznej, rozproszkowanie poszczególnych wysiłków, oto — wyznajmy to otwarcie — co cechowało wszystkie poczynania na odcinku muzycznym w ciągu kilkunastoletniego okresu od czasu odzyskania niepodległości.

W latach prosperity płynęły na sztukę fundusze stosunkowo dość znaczne. Zapewne wobec ogromu potrzeb zmartwychpowstałego państwa, wobec konieczności odrobienia całowiekowych zaległości pozycja artyzmu musiała siłą rzeczy spaść do roli kopciuszka. A jednak za te pieniądze stawiano kosztowne budowle na... piasku. Mieliśmy piękne lata Opery Warszawskiej (kosztowały one ciężkie miljony), taki lub inny sezon koncertowy w Warszawie i paru innych miastach, subsydjowano wiele szkół, stowarzyszeń muzycznych, kompozytorów i artystów, lecz właśnie *nie podłożono żadnych trwałych fundamentów pod gmach muzyki w Polsce*, nie wytyczono celów i dróg, nie wykształcono rzesz odbiorców, dla których muzyka byłaby konieczną potrzebą duchową.

Po zniesieniu ministerstwa Kultury i Sztuki, powstały na to miejsce departament w Oświacie, potem już tylko wydział prowadził politykę (jeśli to można nazwać polityką), od wypadku do wypadku, w zależności od zmieniających się często naczelników i referentów, polegającą właściwie na łataniu doraźnem najpilniejszych dziur i coraz wiekszych potrzeb. Muzyka i tu stała w ogonku innych sztuk, które miały więcej szczęścia, więcej potrafiły osiągnąć zrozumienia, cieszyły się znacznie silniejszem poparciem.

To samo, w silniejszym jeszcze stopniu działo się i dzieje na terenie samorządu terytorjalnego, miast (magistratów i rad miejskich). Każdy większy ośrodek kulturalny — jest ich w Polsce niewiele — postępował różnie: zmieniał swe postępowanie jak rękawiczki. Istniały sezony operowe. Zamykano je, lub otwierano. Udzielano poparcia orkiestrom symfonicznym; lub ich odmawiano. Szkoły otrzymywały subwencje, za chwilę je kasowano. A przecież podatek widowiskowy we wszystkich miastach egzystuje, osiąga w niektórych pokaźne, czasem w miljony sięgające wpływy. Miasta pragną je zużytkować na wszystkie cele, byle tylko nie na muzykę.

Jakiż jest bilans publicznych instytucyj muzycznych w Polsce za okres niepodległości. Przeważnie gorszy, niż za zaborców. Posiadamy trzy państwowe konserwatorja muzyczne, niezwykle nędznie, niedostatecznie uposażone i... radjo, które w dziale muzycznym nie odgrywa należytej roli, a budzi coraz więcej głosów krytycznych i niezadowolenia. Byt tych placówek można uznać za jako tako pewny. Pozatem...: bardzo słabo postawione nauczanie muzyki w szkołach ogólnokształcących, kilka bardziej rzutkich szkół muzycznych prywatnych, parę czynnych stowarzyszeń. Trochę chórów w Poznańskiem i na Śląsku.

Reszta jest prawie w całości przypadkowa. Opera w Warszawie wydzierżawiona. Co będzie po upłynięciu dzierżawy—znak zapytania. Orkiestra symfoniczna zależna od dobrej woli większości akcjonarjuszów gmachu Filharmonji i od poparcia finansowego radja. Prawda. Opera i sezon koncertów symfonicznych w Poznaniu. Jedyne miasto, które posiada poczucie ciągłości swej pracy i reprezentuje planowość akcji kulturalno-muzycznej. W Katowicach — opera zamknięta, orkiestra próbuje się ruszać. W Krakowie znowu trochę opery; na jak długo? Łódź — jedno z dzielniejszych miast muzycznych — żywy trup. Orkiestra zmarła. Lwów — gród o najpiękniejszych tradycjach operowych, obecnie bez opery. Od stycznia r. b. próba zorganizowania sezonu symfonicznego — względnie udana. Czy będzie kontynuowana — niepewne. I tak dalej.

Na trzydziestoparomiljonowy naród właściwie dwie opery (z tych jedna niepewna) i jedna stała orkiestra (naprawdę też niepewna).

Wyszyliśmy drobniutki haft na całej olbrzymiej kanwie pustkowia muzycznego. Prawda, jeszcze rzesza muzyków. To nasza najmocniejsza pozycja. Wśród twórców dużo pięknych talentów, jeden nawet genjalny, młody narybek bardzo obiecujący. Nie mają naprawdę co robić w kraju. Wśród odtwórców — wiele znakomitości, lecz poza granicami kraju. Tym co pozostali — coraz ciężej. Przypływ nowych talentów nie słabnie. Biedują, nie mają warunków do normalnej, rzetelnej pracy, marnują się. Jeśli zaś skończą uczelnie—co wtedy?

A pozatem muzycy się kłócą, gryzą wzajemnie. Koterje i kliczki, brak nietylko jednolitego, ale jakiegokolwiek frontu, czy porozumienia. Polemiki prasowe, napaści, animozje osobiste, nawet rasowe. Jeśli jest źle na odcinku muzycznym, to dużo w tem winy muzyków samych. Nie potrafili się dotąd zorganizować, nikt się z ich opinją nie liczy. Gdy bieda, nędza zajrzała w oczy, próbowali się samorzutnie zrzeszać. Krótkotrwałe zapały. Zrzeszenia sromotnie padają. Muzycy stali się społeczeństwu niepotrzebni.

Muzyka kościelna — w stanie pożałowania godnym. Zawód organistowski, w olbrzymiej większości niedokształcony. Wydawnictw niema. Halka Moniuszki (głosy orkiestrowe) niewydrukowane (sic!?) Nuty kupuje się i sprowadza z zagranicy, nawet Chopina, bo niema krajowego wydania na poziomie wymagań dzisiejszych. Perjodyki nie czytywane. Nakłady minimalne. Byt pod znakiem zapytania.

Muzycy szukają środków zaradczych. Nawet przypuszczają, iż znaleźli już jeden. Mają się wszyscy zorganizować w jedną *Izbę Muzyczną*. Zdania są podzielone. T. zw. zawodowcy chcą, kompozytorzy są temu przeciwni. Organizacja — dobra rzecz, w dzisiejszych warunkach życia społecznego nawet konieczna. Większą siłę przedstawia 10.000 wspólnie zrzeszonych muzyków, niż sto grupek po 100 członków. Można podnieść godność i poziom stanu muzycznego, wywierać silniejszą presję, donośniej wypowiadać swą opinję. Sprawa jest jednak niezmiernie trudna. Przymus organizacyjny nie łatwo będzie w czyn wprowadzić w kraju, gdzie warstwa muzyczna jest niezmiernie cienka i słaba, skupiona silniej w kilku miastach zaledwie. Nie wiadomo czy ten wysiłek bardzo wielki przyniesie równie wielki pożytek. Nikt, nawet najzagorzalszy zwolennik Izby, nie jest w 100 procentach o tem przekonany. Tysiące wątpliwości; np. kto jest muzykiem, a kto tylko dyletantem?

Tak czy owak Izba Muzyczna pozostanie li tylko organizacją zawodową. Czy może ona zaradzić wszystkim naszkicowanym tu bolączkom życia muzycznego, czy może przerzucić most do społeczeństwa, zadzierzgnąć więzy współpracy? Napewno nie. Może tylko złączyć muzyków.

Musi więc zabrzmieć hasło, które poruszy wszystkich. Pieśń, muzyka — to siła. W takt muzyki maszerują żołnierze, z pieśnią na ustach zwyciężają lub umierają. Bez muzyki, bez pieśni—naród jest niemy. Muzyka jest niezbędnie potrzebna do życia, wzruszenia muzyczne są najpiękniejsze, najgłębiej w dusze ludzkie zapadające, najwznioślejsze. Siła muzyki Chopina tylko siłą wieszczów poezji mierzone być może.

Muzyka musi być przyzwoicie uczona w szkołach i to jako przedmiot pierwszoplanowy. Propagować trzeba nietylko mecze lekkoatletyczne, rekordy i sporty. Trzeba wciąż mówić społeczeństwu, że muzyka jest i zawsze mu będzie potrzebna, że w Polsce ma i musi zająć takie a nie inne stanowisko, że *miasta mają oddać pewien procent swych wpływów na cele sztuki muzycznej,* bo taka jest polska racja kulturalna, że obowiązkiem każdego obywatela

jest popieranie, słuchanie żywej, dobrej muzyki. Muszą istnieć perjodyczne *święta muzyczne*, w których uczestniczyć będą wszyscy ci co stoją na czele społeczeństwa, rząd, władze, by świecić mu przykładem.

Niech tylko padnie słowo, zabrzmi hasło: *wszyscy frontem do muzyki,* niech się rozpocznie planowa, z wielkim oddechem wytyczona akcja — muzyka ożyje. Sygnał ten musi być tylko silny, *najsilniejszy* i trwały — *wieczny.*

Czekamy wszyscy na ten sygnał, a oczy i uszy zwracamy do gmachu, który dotąd milczy, a tak pięknie i dumnie stoi przy... Alei Szucha.

TEODOR ZALEWSKI

PROBLEM ORGANIZACJI ZAWODU MUZYCZNEGO

Dyskusja podjęta w kołach muzycznych nad projektem utworzenia w Polsce izb muzycznych postawiła na porządku dziennym problem organizacji zawodu muzycznego. Narazie, zdaje się, nieliczna tylko grupa muzyków uświadamia sobie wagę i aktualność problemu, natomiast dla znacznej większości muzyków problem ten jest niezrozumiały lub wogóle nie istnieje. Dość rozpowszechniony też jest pogląd, że jakakolwiek reglamentacja zawodu muzycznego jest szkodliwa, albowiem sztuka nie znosi przymusu i skrępowania.

Mimo wszystko omawiany problem istnieje i domaga się rozwiązania; warto więc poświęcić mu nieco uwagi.

Muzycy, jak i artyści innych działów sztuki, stanowią—zawód wolny. Lecz, w przeciwieństwie do innych zorganizowanych już zawodów wolnych (lekarzy, adwokatów, inżynierów i t. p.), ta wolność jest synonimem anarchji: granice zawodu są nieuchwytne i każdy może uprawiać zawodowo muzykę jako twórca, odtwórca, pedagog, krytyk i t. p.

Wiadomo, że dyplom wydziału prawa nie upoważnia do otwarcia kancelarji adwokackiej, jak dyplom wydziału lekarskiego—do leczenia chorych lub dyplom politechniki—do budowy domów. Każdy, kto chce uprawiać jeden z tych zawodów, winien obok cenzusu naukowego posiadać szereg innych kwalifikacyj, stwierdzających jego umiejętność zawodową.

Istnieją liczne przepisy o uprawianiu zawodu mierniczego, budowniczego, felczera, położnej i t. p. Żaden rzemieślnik—szewc,

krawiec, fryzjer, kowal, kominiarz i t. p. — nie może uruchomić warsztatu, zanim nie uzyska karty rzemieślniczej, stwierdzającej jego przygotowanie fachowe.

Zawód muzyczny otwarty jest dla każdego. Ani cenzus naukowy, ani uprzednia praktyka nie są wymagane, kwalifikacje i umiejętności zawodowe nie podlegają sprawdzeniu. Wskutek tego w każdej gałęzi zawodu muzycznego można spotkać jednostki, którym brak nawet minimalnego przygotowania fachowego. Wśród odtwórców typ muzyka bez pełnego wykształcenia stanowczo przeważa. Śpiewak, instrumentalista, organista, chórmistrz — jakże często są to rzemieślnicy lichego gatunku, analfabeci muzyczni. Nauczaniem muzyki nieraz trudnią się ci, którzy sami nie zdołali ukończyć studjów i niewiele więcej umieją od swych uczni. Wreszcie wśród krytyków, którzy przecież wpływają na sądy ogółu o muzyce i muzykach, jakże często znajdziemy osoby najmniej do tej roli powołane. Słusznie niedawno pisano, że „fotel recenzenta muzycznego jest każdemu dostępny. Wystarczy gdzieś trochę pograć na jakimś instrumencie, mieć stosunki z jakąś redakcją, by odrazu móc wydawać sądy o bycie i niebycie artystów, a nawet twórców“ [1]).

Wskutek tego krzewią się w zawodzie muzycznym dyletantyzm i nieuctwo i obniżają coraz bardziej jego poziom. O ile dyletantyzm wśród miłośników muzyki jest zjawiskiem dodatniem, o tyle na gruncie *zawodowym* przynosi nieobliczalne szkody i winien być stanowczo usunięty.

Naprawa istniejącego stanu rzeczy przerasta siły i możności istniejących związków i stowarzyszeń muzycznych. Jedynym środkiem uzdrowienia stosunków jest *ustawowe* uregulowanie i zorganizowanie zawodu muzycznego. Państwo nie może tolerować nieładu i anarchji w tej dziedzinie: dezorganizacja zawodu muzycznego hamuje rozwój sztuki muzycznej, utrudnia prace nad podniesieniem naszej kultury muzycznej, obniża powagę muzyki — sztuki o szczególnych wartościach społecznych, wreszcie najniesłuszniej degraduje społecznie samych muzyków. Dlatego uporządkowanie zawodu muzycznego leży w ogólnym interesie publicznym i winno być dokonane drogą wydania powszechnie obowiązujących przepisów publiczno-prawnych.

---

[1]) Dr. Z. Lissa. Dylematy krytyki muzycznej w Polsce. „Muzyka Polska” 1934 r., str. 135.

Przepisy te, regulując sprawy zawodu muzycznego, muszą przedewszystkiem rozstrzygnąć trzy podstawowe zagadnienia, a mianowicie: określić, co jest zawodowem uprawianiem muzyki, ustalić jakie kwalifikacje winien posiadać muzyk zawodowy i wreszcie dać podstawy organizacyjne zawodowi muzycznemu.

Rozpatrzmy po kolei te zagadnienia.

Sprecyzowanie pojęcia zawodu muzycznego wymaga wykreślenia granicy między uprawianiem muzyki z amatorstwa, a uprawianiem—zawodowem. Zawodowiec jest specjalistą w pewnej dziedzinie i wyzyskuje swoją umiejętność fachową w celach zarobkowych. Ten *cel zarobkowy* jest zasadniczem kryterjum przy odróżnianiu zawodowca od amatora: ostatni bowiem uprawia muzykę nie w celach zarobkowych, lecz dla zaspokojenia własnej duchowej potrzeby, szukając w muzyce osobistych przeżyć estetycznych.

Zasadniczem, ale — nie jedynem. Nierzadko można spotkać muzyka, którego działalność niewątpliwie nabiera cech zawodowych, mimo że wzgląd zarobkowy nie odgrywa w niej istotnej roli. Są dyletanci, którzy chętnie dopłacaliby za możność publicznych występów na estradzie, w radjo etc., znajdą się pseudokompozytorzy, którzy będą finansować wykonanie swych utworów i t. d. Wszyscy oni nie szukają zysków w swej działalności muzycznej, nie chcą zarabiać muzyką, a jednak uważają siebie za zawodowców i niewątpliwie wkraczają na teren zawodowego uprawiania muzyki. Z tego względu należy przyjąć, że o zawodowem uprawianiu muzyki decyduje nietylko cel zarobkowy, ale i *forma uprawiania.* Dopóki człowiek uprawia muzykę dla siebie i swego najbliższego otoczenia — jest amatorem, choćby posiadał dyplom konserwatorjum. Lecz z chwilą gdy zaczyna publicznie ujawniać swe umiejętności muzyczne, zaspakajać pewne potrzeby społeczne w zakresie artystycznym — staje obok zawodowca zarobkującego i musi podlegać tym samym rygorom, co i ten ostatni.

Opierając się na tych wstępnych uwagach możemy przyjąć, że wykonywaniem zawodu muzycznego będzie wszelkiego rodzaju działalność muzyczna stale uprawiana przez wykwalifikowanego muzyka w celach zarobkowych oraz takaż działalność, choćby uprawiana sporadycznie lub nie w celach zarobkowych, jeżeli jest połączona z publicznem ujawnianiem umiejętności w zakresie sztuki i wiedzy muzycznej.

W określeniu tym mowa o uprawianiu wszelkiego rodzaju działalności muzycznej. Wychodzę z podstawowego założenia, że zawód muzyczny obejmuje wszelkie rodzaje pracy muzycznej, a więc

zarówno pracę twórcy, jak i odtwórcy, pedagoga, teoretyka, krytyka, organisty, chórmistrza i t. p. Wydaje mi się, że ustawa o organizacji zawodu nie spełniłaby swego zadania, gdyby dotyczyła tylko niektórych rodzajów działalności muzycznej. Należy dążyć do uregulowania zawodu muzycznego w jego całokształcie t. j. z uwzględnieniem wszelkich typów pracy muzycznej. Oczywiście specjalne właściwości poszczególnych typów tej pracy muszą być wzięte pod uwagę.

Drugie zasadnicze zagadnienie dotyczy kwalifikacyj muzyka zawodowego. W innych zawodach prawo uprawiania zawodu jest uzależnione od wykazania swej umiejętności zawodowej, dowodem zaś tej umiejętności jest przedewszystkiem cenzus naukowy, a następnie pewien staż praktyczny. Ma to na celu dopuszczenie do zawodu tylko jednostek dobrze wykształconych i przygotowanych do samodzielnej pracy.

Sądzę, że i muzyk w podobny sposób winien wykazać swe przygotowanie do zawodu. Niestety, muzycy naogół nie doceniają znaczenia wykształcenia. Dość często można słyszeć zdanie, że w dziedzinie sztuki, a więc i muzyki, gruntowne wykształcenie, ukończenie szkoły muzycznej i t. p. nie odgrywają istotnej roli, o wszystkiem bowiem decyduje wyłącznie talent; i tu odrazu przytacza się, że przecież ani Chopin, ani Moniuszko nie kończyli konserwatorjów i nie posiadali żadnych dyplomów, a mimo to są czołowymi przedstawicielami muzyki polskiej.

Argumentacja taka polega na nieporozumieniu.

Po pierwsze: nie wydaje się przepisów dla jednostek, ani dla zjawisk wyjątkowych. Przepisy regulują przeciętne stosunki w pewnej dziedzinie, ustalają ogólne zasady, od których dopuszczalne są wyjątki w wypadkach, wykraczających poza ramy stosunków przeciętnych. Dlatego przepisy o kwalifikacjach i wykształceniu muzyka nie są niebezpieczne dla wielkich talentów i genjuszów, natomiast ochronią zawód przed zalewem niedouczonych dyletantów i miernot o wielkich pretensjach, a o to właśnie chodzi.

Po drugie: połączenie talentu z gruntownem wyszkoleniem fachowem daje dopiero pełnowartościowego muzyka. Mylny jest pogląd, jakoby talent tylko decyduje o wartości muzyka: przeciwnie, talent musi znaleźć mocne oparcie w wiedzy muzycznej, w przygotowaniu teoretycznem i praktycznem, w dobrem opanowaniu t. zw. „rzemiosła". Jeżeli nie posiada tego fundamentu—łatwo się załamie lub nie rozwinie i zawiedzie pokładane w nim nadzieje.

Dlatego o umiejętności zawodowej muzyka winien decydować nie tylko talent, lecz i stopień jego *wykształcenia muzycznego.*

Z tych wszystkich względów cenzus naukowy winien być w zasadzie warunkiem dopuszczenia do zawodu muzycznego. W naszych stosunkach warunek ten nastręcza pewne trudności, gdyż nasze szkolnictwo muzyczne nie posiada jeszcze ani ustalonego ustroju, ani też jednolitych programów nauczania. Jednak te rzeczy są w toku opracowywania i niebawem będą uregulowane, można więc już obecnie przyjąć, że świadectwo ukończenia uczelni muzycznej będzie podstawowym dowodem kwalifikacyj muzyka zawodowego.

W okresie przejściowym kwalifikacje mogą być sprawdzane drogą egzaminów kwalifikacyjnych z uwzględnieniem przedewszystkiem tej dziedziny, w której muzyk zamierza pracować. Wreszcie w wyjątkowych wypadkach sprawdzianem kwalifikacyj muzyka będzie jego dotychczasowa samodzielna praca, o ile w dostatecznym stopniu świadczy o umiejętnościach i fachowem przygotowaniu muzyka.

Nie sposób w tym krótkim szkicu zajmować się wyliczaniem kwalifikacyj, które winno się wymagać od muzyka zawodowego: istnieje szereg specjalności i każda z nich musi być odmiennie i indywidualnie traktowana. Należy jednak pamiętać, że organizowanie zawodu muzycznego ma na celu przedewszystkiem podniesienie poziomu fachowego muzyków i niedopuszczenie do zawodu jednostek słabo do niego przygotowanych. Dlatego kwestja kwalifikacyj zawodowych i sposobu ich udowodnienia ma podstawowe znaczenie i winna być rozwiązana z wyraźnem dążeniem do zaostrzenia wymogów stawianych muzykowi zawodowemu.

Rozpatrzone kwestje są warunkiem osiągnięcia celu głównego—ujęcia zawodu muzycznego w ramy organizacyjne i zespolenia wszystkich muzyków w instytucji korporacyjnej, będącej przedstawicielką i rzecznikiem interesów zawodu. Opierając się na analogji z innemi wolnemi zawodami, zgóry już nadaje się tej instytucji nazwę izby muzycznej.

Sugestywny wpływ wzorów obcych sprawia, że niektórzy chcieliby widzieć w izbie muzycznej centralną instytucję, kierującą życiem muzycznem i obarczoną misją szerzenia kultury muzycznej w Polsce. Tak między innemi ujmuje zadania izby Związek Zawodowy Muzyków, który w swoim projekcie nadaje izbie bardzo szerokie kompetencje i przekazuje jej „skoordynowanie wszelkich poczynań, zmierzających do większego rozwoju sztuki muzycznej w Polsce“.

Punkt wyjścia przyjęty w tym artykule, zdaje się, wyraźnie wskazuje, jaka w rzeczywistości powinna być rola izby muzycznej w Polsce i czego po niej chcemy się spodziewać. Skoro występujemy z hasłem *organizacji* zawodu muzycznego, to izbie przypadnie w udziale właśnie dokonanie tej pracy; musi ona skupić swoją uwagę przedewszystkiem na sprawach związanych z wykonaniem zawodu muzycznego. Nie może być instytucją muzyczną o celach artystycznych, kulturalnych i t. p., lecz ma kontrolować pracę zawodową muzyków, ich kwalifikacje, poziom etyczny i fachowy etc. oraz być wyrazicielką ich interesów i postulatów. Krótko mówiąc, ma ona być jedną z izb wolnych zawodów przewidzianych w art. 76 obowiązującej ustawy konstytucyjnej z dnia 23 kwietnia 1935 r.

Do główniejszych więc zadań izby należałoby:

1) przedstawicielstwo zawodu muzycznego, obrona jego interesów i piecza nad stanem materjalnym muzyków;

2) udzielanie uprawnień do uprawiania zawodu muzycznego, czuwanie nad poziomem fachowym i etycznym muzyków oraz kontrola ich działalności zawodowej;

3) sądownictwo dyscyplinarne i polubowne;

4) współdziałanie z władzami rządowemi i samorządowemi w zakresie sztuki muzycznej i zgłaszanie w tym przedmiocie wniosków, opinji, projektów etc.;

5) popieranie ruchu muzycznego w porozumieniu z istniejącemi instytucjami i organizacjami muzycznemi.

Rzecz jasna, że z chwilą powstania izby muzycznej będzie obowiązywać przymus należenia do niej wszystkich trudniących się zawodowo muzyką. Kandydat do zawodu muzycznego obowiązany będzie złożyć izbie dowody swego przygotowania fachowego i na tej podstawie uzyskać członkostwo izby: dopiero wtedy nabywa prawo do samodzielnej pracy w zawodzie muzycznym. Z drugiej strony instytucje i osoby, korzystające z pracy muzyków, będą mogły zatrudniać wyłącznie członków izby pod rygorem odpowiednich sankcyj administracyjno-prawnych.

Pozostaje do rozpatrzenia kwestja *ustroju* izby muzycznej. Są tu możliwe dwa rozwiązania: albo tworzyć szeroko rozbudowany samorząd zawodowy i opierać ustrój izby na przedstawicielstwie ogółu jej członków, albo też traktować izbę jako rodzaj przymusowej organizacji muzyków z dość silnie zaznaczoną ingerencją państwowych władz nadzorczych.

Pierwsze rozwiązanie daje projekt Związku Zawodowego Muzyków: proponuje on utworzenie kilku terytorjalnych izb okręgowych z władzami obieranemi przez wszystkich członków izb, podzielonych na sekcje według specjalności. Ponadto przewiduje Izbę Naczelną, złożoną z delegatów izb okręgowych ($^3/_5$ składu) i radców mianowanych przez Ministra W. R. i O. P. ($^2/_5$ składu). Izba Naczelna ma tylko zwierzchni nadzór nad autonomicznemi izbami okręgowemi. W ten sposób ustrój izb oparty jest na zasadzie pełnego samorządu.

Zdaniem mojem, poważne względy przemawiają przeciwko nadawaniu muzykom pełnego samorządu zawodowego. Muzycy nie mają żadnej tradycji korporacyjnej, ani wyraźnej świadomości wspólnych interesów zawodowych; przeciwnie, zapatrzenie się we własną indywidualność, daleko posunięty egocentryzm—nie pozwala większości muzyków ogarnąć zadań i obowiązków zawodu jako całości. Wielka rozpiętość wartości i talentów pojedyńczych muzyków, podział na różne specjalności, wzajemne odseparowanie się poszczególnych grup specjalistów, nieraz rywalizacja tych grup i t. p. sprawiają, że w zawodzie przeważają siły i ruchy odśrodkowe, które usiłują zaprzeczyć jedności zawodu i podzielić go na szereg odrębnych gałęzi. Kompozytor, krytyk, pedagog, odtwórca etc. raczej są skłonni podkreślać swoją odrębność i niezależność, niż dostrzegać wspólność łączących ich obowiązków zawodowych. To też w wielu wypadkach porozumienie między nimi i znalezienie wspólnego języka napotka na nieprzezwyciężone trudności.

Izbę muzyczną oczekuje trudna i odpowiedzialna praca zespolenia tej bardzo różnorodnej i niejednolitej masy muzyków. Praca ta nieraz zmusi izbę do posunięć niepopularnych lub cięć bolesnych. Dlatego izba musi posiadać zdecydowaną wolę w realizacji swych zadań i wyraźną, konsekwentną metodę działania: to da jej autorytet i siłę. Gdyby opierała się na systemie przedstawicielskim, gdyby skład jej organów zależał od zmiennych nastrojów ogółu mało uświadomionych wyborców, — należałoby obawiać się, że nie spełni oczekiwań do niej przywiązanych i wogóle zaprzepaści samą ideę organizacji zawodu muzycznego. Z tego względu wydaje się, że przedwczesnem byłoby nadawanie zawodowi muzycznemu pełnego samorządu.

Wyłuszczone motywy, zdaniem mojem, przemawiają przeciwko zasadom ustroju izb, podanym w projekcie Związku Zawodowego Muzyków. Przytaczam niżej szkic ustroju opartego na odmiennych zasadach, traktując go jako materjał dyskusyjny przy osta-

tecznem opracowaniu formy przedstawicielstwa zawodu muzycznego.

Muzycy zamieszkali na obszarze całego Państwa tworzą Izbę Muzyczną z siedzibą w Warszawie. W każdem mieście wojewódzkiem Izba posiada delegatury, które są jej organami wykonawczemi i pośredniczą między Izbą a jej członkami zamieszkałymi na obszarze województwa.

Izba dzieli się na 6 Wydziałów: 1) kompozytorów, 2) teoretyków i pisarzy muzycznych, 3) dyrygentów i kierowników zespołów, 4) odtwórców (instrumentalistów i śpiewaków), 5) pedagogów i 6) muzyki kościelnej. Każdy muzyk zawodowo pracujący musi być zaliczony do jednej z tych grup. Przy nadawaniu członkostwa Izba określa równocześnie specjalność muzyka; jeżeli więc pracuje on w kilku dziedzinach, np. jest kompozytorem i krytykiem, instrumentalistą i pedagogiem etc. — winien figurować na liście każdego z tych Wydziałów.

Na czele Izby stoi *Prezes Izby*, mianowany przez Ministra W. R. i O. P. Prezes sprawuje zwierzchni nadzór nad całą działalnością Izby, przewodniczy Radzie Izby, czuwa nad wykonaniem jej uchwał, ma prawo zawieszania uchwał sprzecznych z przepisami prawnemi lub zadaniami Izby, może brać udział w posiedzeniach Dyrekcji Izby z głosem doradczym, wreszcie jest reprezentantem Izby nazewnątrz.

Rada Izby składa się z delegatów wojewódzkich, wybranych drzez ogół muzyków zamieszkałych w obrębie województwa na podstawie specjalnej ordynacji wyborczej oraz delegatów instytucyj muzycznych, mianowanych przez Ministra W. R. i O. P. Rada jest organem uchwalającym i kontrolującym, rozporządza majątkiem Izby, ustala wysokość świadczeń członków na rzecz Izby, uchwala budżet, zatwierdza zamknięcia rachunkowe i sprawozdania Zarządu Izby, uchwala regulaminy Izby, sądów dyscyplinarnych oraz innych instytucyj utworzonych przy Izbie, wreszcie uchwala wnioski w sprawach zawodowych.

Radę zwołuje Prezes Izby przynajmniej raz do roku. Ponadto Prezes obowiązany jest zwołać Radę bądź na żądanie Ministra W. R. i O. P., bądź też na żądanie przynajmniej $1/3$ członków Rady.

Rada wybiera ze swego grona *Komitet Wykonawczy*, który zbiera się pod przewodnictwem Prezesa Izby przynajmniej raz na kwartał, jest jego organem doradczym i opinjodawczym, a ponadto

decyduje w sprawach przekazanych jego kompetencji przed plenum Rady.

Wreszcie Rada wybiera spośród wszystkich członków Izby: a) Komisję Rewizyjną, powołaną do kontroli działalności finansowej i gospodarczej Izby, b) Sądy Dyscyplinarne przy delegaturach wojewódzkich, c) Sąd Dyscyplinarny II instancji przy Izbie, i d) stały Sąd Polubowny przy Izbie.

Dyrekcja Izby składa się z Dyrektora Izby, mianowanego przez Ministra W. R. i O. P., oraz kierowników Wydziałów, mianowanych przez Prezesa Izby na wniosek Dyrektora spośród muzyków odpowiedniej specjalności. Zarząd Izby jest organem wykonawczym i administracyjnym Izby, rozstrzyga wnioski w sprawie wpisu na listę członków Izby, sprawuje nadzór nad działalnością zawodową muzyków i zarządza majątkiem Izby. Dyrektor Izby jest równocześnie zwierzchnikiem i kierownikiem Biura Izby.

Przedstawiony szkic ustroju Izby opiera się z jednej strony na czynniku przedstawicielskim (Rada), z drugiej zaś — na niezależnym organie wykonawczym pochodzącym z nominacji (Dyrekcja). Łącznikiem między temi organami jest Prezes Izby, który przewodniczy Radzie oraz ma wgląd w prace Dyrekcji, a jednocześnie jest reprezentantem i władzą nadzorczą całej Izby. Wydaje się, że taka organizacja w obecnej chwili daje największe gwarancje sprężystej działalności Izby oraz szybkiego zorganizowania zawodu.

Kończąc te uwagi, nie sądzę, by wyczerpały one całość zagadnienia, ani dały jedynie trafne rozwiązania. Zagadnienie jest nowe i niełatwe, wymaga wszechstronnego rozważenia i głębszego przemyślenia. To też zdaję sobie sprawę, że możliwe są inne poglądy na poruszoną sprawę i inne jej rozwiązania. Uważałbym moje zadanie za spełnione, gdyby uwagi te wywołały szerszą dyskusję wśród muzyków, która doprowadziłaby do uporządkowania i konkretnego uregulowania ich życia zawodowego.

Redakcja „Muz. P.“ ma zamiar umieszczać w swojem piśmie m. in. artykuły, poświęcone zagadnieniom organizacji i rozwoju muzyki w innych krajach. Po ukazaniu się w IV zesz. „M. P.“ artykułu p. M. Neuteicha p. t. Muzyka w Z. S. S. R., obecnie umieszczamy, specjalnie napisany dla naszego pisma artykuł p. O. Grafa — o współczesnej muzyce niemieckiej. Artykuł ten, jak i inne z tej serji, nie jest wyrazem poglądów redakcji „M. P.“ Umieszczamy go w charakterze informacyjno-dyskusyjnym.

Redakcja „M. P.“

OTTO GRAF, Schöningen, Niemcy.

I.

ORGANIZACJA ŻYCIA MUZYCZNEGO W NIEMCZECH

Państwowa Izba Muzyczna (Reichsmusikkammer) została utworzona dn. 15 listopada 1933 r. na założeniach i zasadach prawnych Izby do Spraw Kultury (Reichskulturkammer). Powstanie jej było pierwotnie jedynie próbą zorganizowania wszystkich osób, które działalnością swą związane są w jakikolwiekbądź sposób z muzyką. Z biegiem czasu instytucja ta przekształciła się w dawniej już zamierzoną organizację, reprezentującą interesy zawodowe świata muzycznego i kierującą jego polityką społeczną i gospodarczą, wreszcie stała się jednym z organów zbiorowej kultury narodowej, wychowujących niemieckie społeczeństwo. Do poprzednich zadań organizacji doszło nowe zadanie—kierowanie polityką muzyczno-kulturalną, które stało się głównym celem organizacji. To połączenie dążności kulturalnych z polityką społeczną i ekonomiczną jest osobliwością RMK i stanowi jej rys charakterystyczny.

Kultura nie daje się organizować. Jest ona wykładnikiem twórczych sił narodu. Cele można wyznaczać, zadania wskazywać i zakreślać, ale jedynie genjusz jednostek toruje nowe drogi kultury. Działalność RMK, plan której został nakreślony już w kilka

miesięcy po ujęciu władzy w ręce partji narodowo-socjalistycznej wykazała, że nowe państwo niemieckie nie wzięło na siebie zadania tworzenia nowej kultury muzycznej, lecz jedynie starania jego poszły w kierunku dostarczania środków i sprzyjających warunków do jej kształtowania i rozwoju. Wychodząc z tego założenia partja N. S. ograniczyła charakter RMK do cech ścisłej organizacji, nie narzucając jej obowiązku tworzenia nowej kultury muzycznej, lecz jedynie wyznaczyła jej kierunek ideowy, w dalszym ciągu dbając o zachowanie go, realizowanie jego postulatów oraz określanie warunków działalności wszystkich współtwórców i propagatorów muzyki. Zasadnicze stanowisko N. S. w tej sprawie najlepiej wyjaśniają słowa Goebbelsa, stanowiące wyjątek z inauguracyjnego przemówienia w RMK.

„Narodowo socjalistyczne państwo musi stanąć na zasadniczem stanowisku, że sztuka jest niezależna i że braku intuicji nie można żadną miarą zastąpić organizacją. Sztuka może się rozwijać i kwitnąć jedynie w warunkach jaknajdalej posuniętej wolności, ale jednocześnie powinna wiązać się ściśle z ogólnemi prawami życia narodowego. Sztuka i kultura powstają z ducha narodu i wyrastają na jego gruncie i dlatego muszą się ściśle łączyć z obyczajowemi, społecznemi i narodowemi ideami państwa. W tych granicach dopiero należy im stworzyć warunki wolnego rozwoju. Mylnem jest mniemanie jakoby zadaniem RMK było produkowanie sztuki. Tego zadania RMK nie może, nie będzie i nie powinna brać na siebie. Zadaniem RMK jest zrzeszenie ludzi, tworzących kulturę muzyczną, ich ugrupowanie i podział organizacyjny, usuwanie przeszkód, powstających na drodze ich współpracy przez rozstrzyganie sporów oraz czuwanie nad obecnem i przyszłem dobrem kulturalnem narodu niemieckiego".

Ten sam punkt widzenia daje się stwierdzić w programowem przemówieniu prezydenta RMK prof. dr. Ryszarda Straussa:

„RMK została przedewszystkiem oparta na zasadzie jedności zawodowej niemieckich muzyków. Zewnętrznym celem RMK jest zrzeszenie wszystkich przedstawicieli świata muzycznego Niemiec za pośrednictwem instytucji centralnej, której zadaniem byłoby służenie im pomocą i obroną i która gwarantowałaby im stanowisko prawnie równorzędne z innemi ugrupowaniami zawodowemi. Głębszem uzasadnieniem powstania

RMK jest jej wewnętrzna treść, wyrażająca się bezinteresowną pracą każdej jednostki dla wspólnego celu. W tem właśnie tkwi głęboki sens, jaki Narodowy Socjalizm nadał idei związków zawodowych, stwarzając RKK (Izbę do Spraw Kultury), będącą wespół ze wszystkiemi jej podległemi Izbami wzorem tego rodzaju organizacji".

Idea RKK jest pierwszym wysiłkiem w kierunku podporządkowania różnorodnych indywidualnych dążeń jednej wspólnej woli.

Myśl zorganizowania przedstawicieli świata muzycznego kiełkowała już oddawna w dążeniach różnych kierunków, powstanie więc RMK nie jest owocem inicjatywy narzuconej zgóry. Już w 70-tych latach ubiegłego stulecia powstał „Ogólny Związek Muzyków", oparty na zbliżonych zasadach, oraz założony w 1909 r. „Związek Orkiestr", którego zadania zdążały w tym samym kierunku. Organizacjom tym, niestety, brakowało wspólnej, potężnej woli, zdolnej skupić i zjednoczyć wszystkie poszczególne dążenia i tą drogą stworzyć sprzyjające warunki dla rozwiązania najbardziej palących zagadnień.

Paragraf 3-ci pierwszego rozporządzenia wykonawczego RKK głosi.

„Zadaniem RKK jest odpowiedzialne wobec narodu i państwa współdziałanie wszystkich podległych jej gałęzi działalności, pod kierunkiem ministra oświaty i propagandy nad rozwojem i szerzeniem niemieckiej kultury, regulowanie spraw społecznych i gospodarczych w zakresie tej działalności, czuwanie nad zachowaniem równowagi w dążeniach poszczególnych działów i ugrupowań Izby".

Wielostronność zadań i obowiązków wchodzących w zakres działalności RKK warunkuje samodzielność poszczególnych Izb, które zobowiązane są jednak do jednolitego kierunku w zarządzaniu podległemi im działami.

Na czele RMK stoi prezydent, zastępca prezydenta oraz kierownik handlowy. Obok nich Rada Prezydjalna i Rada Zarządu stanowią organy łączące poszczególne Izby i do nich należące Związki i organizacje.

RMK dzieli się na 7 Związków (Verbände). [1])

---

[1]) Przytoczone liczby opierają się na danych statystycznych z lipca 1934 r.

1. Związek Zawodowy Niemieckich Kompozytorów.
2. Państwowy Związek Muzyków (ilość członków 72.500).
   a) członkowie orkiestr,
   b) członkowie zespołów,
   c) muzycy — pedagodzy,
   d) kapelmistrzowie i soliści,
   e) muzycy kościoła ewangielickiego,
   f) muzycy kościoła katolickiego.
3. Państwowy Związek Przedsiębiorców Koncertowych.

I Muzyka poważna

a) Spółdzielnia robotnicza dla organizowania koncertów.
b) Ogólne Niemieckie zrzeszenie muzyczne.

(Do tej ostatniej grupy należy 700 korporacyj, poszczególne prowincje, 100 gmin. Państwowe Towarzystwo Radjowe, 100 spółek handlowych, 100 miejscowości kuracyjnych i 10 teatrów).

II Muzyka rozrywkowa

(Grupa ta obejmuje przeszło 70.000 przedsiębiorców koncertowych)

III Pośrednictwo w organizowaniu koncertów i prelekcyj

(Członkami tej grupy jest około 300 agentów koncertowych i sekretarzy artystów).

4. Państwowy Związek dla szerzenia muzyki chórowej i ludowej.

Do związku tego należą: Związek Niemieckich Śpiewaków, Państwowy Związek Chórów Mieszanych. Ilość członków około 1 miljona [1]).

5. Niemiecki Związek Wydawców Muzycznych.
6. Państwowy Związek Handlujących Muzykaljami.
7. Związek Przemysłowców Muzycznych.

(Ta ostatnia grupa, obejmująca również producentów i kupców płyt gramofonowych ostatnio została przełączona do Zrzeszenia Robotniczego, za pośrednictwem którego podlega RMK).

---

[1]) Widać z tego, że RMK obejmuje również dyletantów i amatorów. Wychodzi ona z założenia, że wszelkie zrzeszenia muzyczne muszą być przez Izbę kierowane i ewentualnie obarczane obowiązkami.

Administracja RMK dzieli się na 6 urzędów.

1) Informacyjny
2) Prasowy
3) Prawny
4) Gospodarczy
5) Skarbowy
6) Kultury

Jako odrębne zagadnienia, wchodzące w zakres kompetencji RMK nasuwają się pozatem: zagadnienie nauczania muzyki, terminowania orkiestrantów, sprawy ubezpieczeniowe, pośrednictwa pracy, radjowe, zagadnienie muzyki domowej, występów gości zagranicznych i t. d, oraz „Stosunek do władz państwowych, partji i innych organizacyj".

Zasadniczo RMK podlega tylko jednemu Ministerstwu Oświaty Narodowej i Propagandy (Reichspropagandaministerium), pozostającem pod kierunkiem ministra dr. Goebbelsa, w poszczególnych wypadkach Ministerstwu Spraw Wewnętrznych (Reichsinnenministerium) i Ministerstwa Pracy (Reichsarbeitsministerium)

RMK. dzieli się na grupy prowincjonalne (Landesumusikerschaften), które podlegają jej w zakresie wszystkich wyżej wyszczególnionych działań, zasięgają jej rady we wszystkich sprawach gospodarczych, prawnych: kulturalnych, jednocześnie zasilając ją ze swej strony inicjatywą, spostrzeżeniami i wnioskami, zdobytemi drogą doświadczenia przez bezpośredni kontakt z życiem muzycznem. W ten sposób stanowią one przewód, przez który do „organizacji" stale napływa prąd pulsującego życia.

Stosunek RMK do NSDAP (Narodowa Socjalistyczna Niemiecka Partja Pracy) ukształtował się w ten sposób, że kierownicy grup prowincjonalnych i lokalnych pracują ręka w rękę z posterunkami kulturalnemi partji, a niejednokrotnie funkcje i stanowiska obydwóch organizacyj łączą się w rękach tych samych osobistości.

Co do stosunku partji NS do sceny niemieckiej, do NS Związku nauczycielstwa i do t. zw. „Frontu Pracy" z jego odłamem „Kraft durch Freude", należy zaznaczyć, że zawsze podkreśla ona i podtrzymuje tendencje RMK, starając się je wcielać we wszystkich dziedzinach narodowego życia.

Jasnem jest, że cała wyżej zarysowana organizacja posiada właściwy sens tak dla jej członków jak i dla całego społeczeństwa wówczas, gdy w działalności swej wznosi się ponad czysto automatyczne organizowanie życia muzycznego, a staje się żywym organizmem, odzwierciadlającym społeczne i kulturalne ideje na-

rodowego socjalizmu na terenie muzyki. Jedynie tą drogą charakter organizacji nabiera cech wewnętrznie i organicznie scalonego zrzeszenia.

Nie można zaprzeczeć, że przy tego rodzaju organizacji zachodzi niebezpieczeństwo biurokratyzmu. Niebezpieczeństwu temu zapobiega odpowiednie ujęcie zasad kierownictwa i pewna odpowiedzialność jednostek. Dlatego w pracy organizacji rozstrzygająca jest nie ilość, ale jakość członków. RMK nie jest więc celem samym w sobie, lecz gruntem, na którym poszczególne jednostki tworzą i współpracują, złączone wspólną ideą i dlatego ten tylko może się utrzymać na swojem stanowisku, kto wytęża w pracy wszystkie siły.

Od RMK można więc oczekiwać i żądać ochrony jej członków w każdej dziedzinie życia, popierania sił twórczych, szerzenia kultury muzycznej i zwalczania elementów dla kultury szkodliwych.

Każdy z wyżej wymienionych związków pozostaje w ścisłej łączności z temi zadaniami. Dla bliższego zorjentowania się w problemach, przed któremi stoi dziś RMK. przyjrzyjmy się zadaniom i działalności poszczególnych związków.

Związek Zawodowy Kompozytorów.

Dotychczasowe niekorzystne położenie kompozytorów pod względem stosunków prawnych, ekonomicznych zostało znacznie polepszone przez wprowadzenie nowych praw, szczególniej zaś przez odpowiednie ujęcie zagadnienia prawa autorskiego. (Przypominam tu również o nowem prawie dotyczącem tantjem i t. d.).

Wielkie znaczenie ma stosunek tego związku do sztuki i muzyki ludowej (będzie o tem mowa w II. cz. nin. artykułu).

Państwowy Związek Muzyków.

Do związku tego należy po większej części utrzymywanie łączności muzyki z kulturą narodową i stąd rozpoczyna się współdziałanie z narodem.

Drugim, najbardziej obecnie palącem problemem, wobec którego stoi Związek jest polityka społeczna i rozwiązanie sprawy dostarczania pracy muzykom zawodowym. Rozstrzygające wyjaśnienia w tym względzie dają nowe prawa, dotyczące taryf i sposobów dostarczania pracy. Jak i we wszystkich dziedzinach życia gospodarczego, dostarczanie pracy muzykom bezrobotnym i tu stanowi ośrodek wszelkich wysiłków i zainteresowań. Jednym z pierwszych kroków zdążających w kierunku zwalczania bezrobocia jest wpro-

wadzenie t. zw. kart licencyjnych. Każdy pracownik na terenie pedagogji muzycznej jest zobowiązany do uzyskania pozwolenia na nauczanie na podstawie specjalnych uzdolnień i umiejętności. W ten sposób wiele stanowisk, zajmowanych dotychczas przez osoby, nie posiadające fachowych kwalifikacyj zostało pozyskanych dla muzyków fachowych.

W dalszym ciągu, pozawierane zostały umowy z większemi miejscowościami kuracyjnemi, na podstawie których zarządy ich zobowiązane są do utrzymywania orkiestr, złożonych z zawodowych muzyków, względnie do zwiększenia ich składu do przepisowej liczby członków, wyznaczanej proporcjonalnie do potrzeb i możliwości płatniczych danej miejscowości.

Dotychczasowe trudne warunki ekonomiczne muzyków zespolonych ulegną również zmianie na lepsze, dzięki wzmożonemu zapotrzebowaniu na umundurowane orkiestry w większych organizacjach partyjnych. Wprowadzanie w Niemczech powszechnego obowiązku służby wojskowej spowodowało również zmniejszenie bezrobocia pośród zawodowych muzyków. Tworzenie orkiestr prowincjonalnych i t. zw. „kulturorchester“, podróżujących od miasta do miasta, wpływa również w dużym stopniu na zmniejszenie bezrobocia.

W celu polepszenia warunków bytowania prywatnych nauczycieli i nauczycielek muzyki prowadzone są pertraktacje z Państwowem Kierownictwem Młodzieży (Reichsjugendführung).

Tak więc różnemi, możliwemi drogami zdąża się do polepszenia położenia gospodarczego zawodowych muzyków i stworzenia warunków dla opanowania bezrobocia. Dotychczas osiągnięte wyniki stwierdzają trafność wytyczonych przez RMK. dróg.

Związek przedsiębiorców koncertowych.

Do zadań tego związku należy głównie szerzenie dobrej muzyki, zwiększenie ruchu koncertowego i przedewszystkiem wypracowanie nowej formy koncertu, gdyż istniejąca forma, przekazana nam z przeszłości przeżyła się już i straciła na aktualności.

Sprawy ekonomiczne zazębiają się o te wszystkie problemy i w tym związku. Stworzenie nowych, lepszych warunków materjalnych i praw dotyczących zatrudnienia bezrobotnych muzyków podkreślają znaczenie nadawane temu związkowi.

Szczegółowe rozpatrywanie zadań pozostałych związków byłoby zbyteczne, gdyż w wielu zakresach są one identyczne z zadaniami wyżej wymienionych związków, posiadają charakter ściśle ekono-

miczny, lub też wymagają specjalnego, gruntownego omówienia, jak np. 4-ty związek.

Zadania poszczególnych związków z punktu widzenia ekonomji, prawa i kultury zostały w niniejszym artykule przedstawione jedynie w najogólniejszych zarysach, bez wnikania w szczegóły, gdyż łączą się one zbyt ściśle z najróżnorodniejszemi problemami, związanemi z ogólnem życiem gospodarczem, prawnem i kulturalnem. Stwierdzając retrospektywnie wyniki pracy RMK. od chwili jej powstania do dnia dzisiejszego, stwierdzić musimy, ze nie są to zasługi organizacji jako takiej. Nie trudno przewidzieć, że bez przewodniej idei, jednoczącej wszystkie dotychczas rozbite siły kulturalne, a oddającej tem wielkie usługi narodowi niemieckiemu RMK. nie przetrwałaby długo. Wszystkie ostatnie wydarzenia w życiu kulturalnem i muzycznem Niemiec nie są, jak błędnie mniema zagranica, przejawami dążności do ugruntowania dyktatorskiej władzy nowego państwa we wszystkich dziedzinach życia, lecz skutkiem działania siły, impulsywnie zrodzonej przez naród niemiecki. Bez niej wszelkie organizacje byłyby krótkotrwałe i bezcelowe. Siła ta tworzy i kształtuje nowe życie. Tylko pod tym kątem widzenia należy oceniać wszystkie zjawiska zbiorowego życia nowych Niemiec. RMK. jest więc w swoim specjalnym zakresie wyrazem nowych, zbiorowych dążności kulturalnych i tylko na tej drodze może się zidentyfikować z ogólnem życiem muzycznem Niemiec.

W tym zbiorowym, ideowym wysiłku nie ma wielkiego znaczenia fakt, że czekają nas nowe fazy i etapy rozwoju, w ciągu których być może dziś zdobyte i utarte drogi naszych dążeń zmienią zasadniczy kierunek.

Nakoniec zaznaczyć należy, że nie chodzi ani o zwycięstwo osobistych przekonań, ani o popieranie poszczególnych osobistości, rozstrzygającem jest odnalezienie drogi, którąby naród mógł kroczyć naprzód ku postępowi i kulturze. Formy i organizacje są tylko środkami do celu, a wydarzenia kulturalne same dają najlepsze świadectwo sił twórczych narodu.

II.

ROZWÓJ I TENDENCJA MUZYKI NIEMIECKIEJ.

Czasy nasze określane będą przez późniejsze pokolenia jako epoka wielkich przewrotów. Wszelkie przemiany, których przebieg

widzą współcześni, są zewnętrznym wyrazem powstawania nowej duchowości, właściwej wyczuwaniu życia tych czasów; duchowość ta nie ma nic wspólnego z indywidualistycznym sposobem myślenia ubiegłego stulecia, z którego wyrósł podział na wykształconych i niewykształconych, na wyższe i niższe klasy społeczne.

Poczucie społeczności w narodzie jest kreską dzielącą dzień wczorajszy od dzisiejszego i jedynie przeżycia jednostki w społeczności dają możność zrozumienia niemieckiego życia i niemieckiej kultury. „Społeczność" nie jest tu użyta w sensie zbiorowości, lecz raczej przynależności, zdobytej odpowiedzialną służbą dla dobra całości, podzielaniem wspólnego losu. Wszelkie dziedziny kultury doznają stąd przemiany u podstaw. Kultura jest połączeniem podanych przez tradycję duchowych i moralnych dóbr i światopoglądów przeszłości z zawsze odnawiającą się treścią czasów współczesnych. Czasy upadku kultury we wszelkich dziedzinach wywołane są przeważnie przez rozwój dobrobytu w narodzie i wzrastanie potrzeb materjalnych jednostki. Wojna światowa jest dla Niemiec linją graniczną między kulturą 19. stulecia a potrzebami kulturalnemi nowych Niemiec. Wyjałowione przez dobrobyt mieszczaństwo przeciwstawiało się przed wojną klasie robotniczej, walczącej o prawo do życia; dzisiaj jest naród zjednoczony w poczuciu wspólnej biedy. Przekazane podstawy kulturalne są kwestjonowane i rozpadają się; wytyczne natury materjalnej — bogactwo narodu, oraz podstawy ideowe—indywidualizm i uświadomienie klasowe—przestają istnieć. Na odwrót, zdajemy sobie sprawę z nieodzownych podstaw kultury — rasy i krwi — oraz faktu, że nawet największy geniusz jest niczem, jeśli nie posiada ścisłej łączności z pulsowaniem krwi w narodzie.

Dążenie do najwyższego rozwoju i wypowiedzenia się jednostki twórczej w sztuce nie jest już najżywotniejszym czynnikiem kultury; raczej rozpoznania naturalnych podstaw naszego życia i *potrzeb naszych czasów*; to znaczy: artysta, pisząc, komponując lub malując, nie ma na celu ukazania swego wewnętrznego ja, możliwie oryginalnie i oderwanie od potrzeb narodu, lecz widzi w narodzie, lub przynajmniej jednej jego warstwie swego mocodawcę, pobudzającego go do tworzenia; wglądając w konieczności swego czasu, daje impuls do rozwoju kultury.

Naturalnie muzyka, jako jeden z najistotniejszych czynników kultury, mówiąc lepiej — jako wyraz umysłowej i duchowej siły narodu, jest najmocniej dotknięta przeistoczeniem podstaw życiowych. Kultura jest tradycją, związaną z coraz to nową treścią.

Niemożliwem jest jakby oddzielić się od czasów minionych i rozpocząć zupełnie nowe życie, gdyż nieświadomie zawsze działać będą żywotne siły przeszłości. Możliwem jest natomiast przejście do porządku nad okresem załamania się kultury (w danym wypadku nad wiekiem 19; dał on nam naturalnie najwyższe wartości i dzieła, mowa tu jednak o podstawach ideowych) i szukać punktów styczności tam, gdzie czysta kultura wykwitła wyłącznie z życia ludu. Podobnie jak łuk rozpięty, rozciąga się współczesne odczucie muzyki ponad ubiegłem stuleciem do muzyki 16, 17 i 18 w.; czujemy ścisły związek ówczesnej sztuki z pragnieniami, które nas dziś poruszają.

Tak zw. stara muzyka tworzona była jako „muzyka stosowana", to znaczy odpowiadała koniecznościom swego czasu, pisana była do praktycznego zastosowania.

Kompozycje wokalne i instrumentalne potrzebne były do uświetnienia nabożeństwa; wśród ludu tworzyły się pieśni ludowe: żołnierz śpiewał swe żołnierskie piosenki, lud brał sam czynny udział w muzyce, a kompozytorowie ówcześni dostosowywali się do tych żądań; muzyka była w najwłaściwszym sensie muzyką ludową.

Wraz z wtargnięciem humanizmu rozpoczął się już w 18. stuleciu upadek muzyki ludowej; miejsce jej zajęła sztuka muzyczna, w której kompozytor walczy o ujęcie własnego przeżycia, nie biorąc w rachubę wymogów swego czasu. Indywidualizm i oświata przyśpieszyły upadek muzyki ludowej, doprowadziły w 19-m stuleciu do sztuki, w której kompozytor żyje wyłącznie dla siebie, dla swych osobistych uczuć i tęsknot, oderwany zupełnie od społeczności, szukając nakazu twórczego we własnej piersi, nie zaś w potrzebach czasu. Muzyka artystyczna zniweczyła ostatki muzyki ludowej, a naród utraciwszy wgląd w wartości tworzonych dzieł, wydany był wszelkim wpływom z zewnątrz—rozpoczął się upadek.

Z początkiem 20. stulecia widzimy sale koncertowe, zapełnione wzbogaconą burżuazją, która, niewiele mając zrozumienia dla wielkich dzieł muzycznych, uważała za należne do dobrego tonu uczęszczanie na koncerty lub do opery. Kino wyparło stopniowo muzykę i teatr — wtargnął jazzband, a całkowity upadek kultury wydawał się być tylko kwestją czasu. W tej chwili największej nędzy następuje przewrót, w zarodku zapoczątkowany przez drobne pojedyńcze ugrupowania, dziś obejmujący cały naród; muzyka również zostaje objęta tym przewrotem. Ruch młodzieży szuka na swej drodze nowych form życiowych; powstaje ruch śpiewaczy, który próbuje wnieść do narodu muzykę ludową, przedewszystkiem

w pieśni, nawiązując styczność tam, gdzie niemiecka muzyka żyła wśród ludu nieskażona. Ruch śpiewaczy usiłuje przez muzykę, jako środek łączności, dojść do nowych form społecznych. Mówi się dziś dużo o powrocie do starej muzyki — jest to jedynie powrót do podstaw, dawniej istniejących, a więc do muzyki, króra wyrosła i tworzyła się według potrzeb narodu.

Powstrzymanie rozwoju historycznego nie jest możliwe — dzisiejsza muzyka posługiwać się będzie dzisiejszemi środkami. Istotę muzyki nie stanowi charakter dźwiękowy, lecz ustosunkowanie jej do treści duchowej danych czasów.

Celem było zatem znaleźć drogę do społeczności przez dobrą, łatwą muzykę, głównie przez pieśni i t. zw. muzykę domową. Muzyka nie jest celem sama w sobie, jak również artysta nie komponuje dla siebie, lecz stanowi cząstkę nowych form życia. Muzyka nie jest już jedynie źródłem czystej rozkoszy estetycznej; człowiek zaczyna współdziałać w walce o muzykę rozumianą jako radość życia; najistotniejszem nie jest estetyka, lecz wychowanie, prowadzące do muzyki przez muzykę. Zderzenie przeżytej formy i nowej treści uwydatnia się najwyraźniej w następującym z kolei rozłamie między muzyką artystyczną a ludową; z jednej strony umocnione tradycją stanowisko koncertów, opery i teatrów — z drugiej młode siły nowej muzyki w pieśni młodzieńczej i twórczości młodej generacji. Jaskrawe przeciwieństwa uwydatniono tu w celu uprzytomnienia przełomu w rozwoju.

Nie występuje się tu przeciw muzyce artystycznej, bo każda dobra muzyka — poważna czy lekka — jest sztuką sama w sobie; skądinąd wielcy kompozytorowie z epoki klasycyzmu i romantyzmu (a więc i artyści 19 stulecia) mają pełne prawo istnienia i będą je zawsze mieli. Przeciwstawienie muzyki artystycznej muzyce ludowej ma inne przyczyny, znajdujące się częściowo w dziedzinie socjologji muzycznej. Istota przeciwieństwa muzyki artystycznej w stosunku do muzyki ludowej nie leży w niej samej, lecz w sposobie jej zastosowania.

Utwory Beethovena, Mozarta, Brahmsa, Regera są przedewszystkiem czystym wyrazem osobistej tęsknoty, dążeniem do indywidualnego wypowiedzenia się, dziełem genjuszu, który przez urodzenie, zdolności, rasę, należy do narodu, ale musi iść własną drogą, by znaleźć swe właściwe oblicze. A jednak dzieło, w oderwaniu od twórcy, choć dla niewielu zrozumiałe, jest zawsze najwyższym wyrazem siły narodu. Decydującą jest okoliczność, że cała ta wielka sztuka wtłoczona była w formy operowych i teatral-

nych przedsiębiorstw, zgóry przystosowanych dla wyraźnie określonych warstw społecznych; nie mogła ona i nie chciała znaleźć drogi do ludu, bo muzyka ludowa jako podstawa i przygotowanie do muzyki artystycznej, uległa zniszczeniu. Zanik muzyki ludowej oznaczałby prędzej czy później zagładę muzyki artystycznej.

Przeciwstawianie muzyki artystycznej i ludowej nie jest niczem więcej, jak nadaniem właściwego znaczenia muzyce ludowej, wobec muzyki artystycznej; idzie tu o zdobycie warstwy narodu, zaniedbanej przez muzykę artystyczną, które nie może mieć miejsca, jeżeli się podaje wielkie dzieła sztuki prostemu człowiekowi z ludu; należy raczej zachęcać go, by sam brał udział w muzyce przez wspólny śpiew i uprawianie dobrej przystępnej muzyki. Wskazuje tu na powstawanie kół śpiewaczych, na organizowanie robotniczych wieczorów śpiewaczych w fabrykach i warsztatach; wreszcie na ożywienie czynnego udziału w muzyce domowej w kołach robotniczych (jest to naturalnie nadzwyczaj trudne, proszę pomyśleć o radjo).

A z punktu widzenia socjologji muzycznej: człowiekowi zmęczonemu walką o byt gospodarczy nic nie da muzyka artystyczna, lecz raczej rozrywkowa, dająca również zadowolenie — nie artystyczno-estetyczne, ale, co najważniejsze, nie stawiające poważnych wymagań dla duszy i umysłu.

Nie to jest jednak celem — jest nim zachęcanie robotnika do czynnego współudziału w muzyce; przez uprawianie własnego śpiewu i grania należy dać mu możność odróżniania dobrego od złego w muzyce, prawdziwej sztuki od śmiecia. Przeciwstawianie muzyki artystycznej muzyce ludowej otrzymuje przez to zupełnie odrębny charakter: walka o ludową muzykę nie jest skierowana przeciwko muzyce artystycznej, lecz przeciw własnym jej wrogom — formom w jakich występuje i miernocie we wszelkich dziedzinach sztuki muzycznej. Jeżeli to trudne zagadnienie dzisiejszej muzyki niemieckiej będzie rozwiązane, to położy się tem samem pewną podstawę dla muzyki artystycznej, przez umocnienie jej w muzyce ludowej i umożliwienie zrozumienia w szerszym zakresie.

Zadania młodego pokolenia kompozytorów są tem określone. Muszą oni pisać dobrą muzykę stosowaną: muzykę rozrywkową, taneczną, dobre pieśni dla młodzieży — wszak ona podejmuje walkę o muzykę — wreszcie muzykę dla wielkich uroczystości narodowych, — krótko mówiąc, powinni odpowiadać wymogom czasu pod każdym względem i w ten sposób dać możność rozwoju muzyki w przyszłości. Choć młody kompozytor szuka dziś styczności ze

starą muzyką (znajdujemy to, przeglądając najlepsze pieśni młodzieży hitlerowskiej -- prawie wszystkie utrzymane są w tonacjach kościelnych; — uwydatnia się w nich również upodobanie do polifonji) to jednak posługuje się „modernistycznymi“ muzycznymi środkami wyrazu; umie posługiwać się nimi, nie chcąc wpaść w zacofanie; natomiast posiada możliwość powstrzymania krańcowych wybujałości i zużytkowania ich owocnego dla postawionych sobie zadań.

Młody twórca musi przedewszystkiem uświadomić sobie, że muzyka nie jest celem sama w sobie, lecz środkiem wychowawczym w ogólnych ramach całości kultury. Zmuszony jest uznać n. p. wymagania muzyki wokalnej, w której słowo jest siłą rozpędową, muzyka zaś jemu podporządkowana (wskazuję na pieśń polityczną i modernistyczną kompozycję kościelną) — muzyki wokalnej, która całą swą istotą zwraca się do szerokich mas ludu. Ten zwrot do całości narodu prowadzi do uproszczenia technicznych środków i wymagań i musi postawić sobie za cel, przeniknięcia muzyki rozrywkowej do najszerszych warstw, by tam wykonywała pozytywną pracę wychowawczą. Z drugiej jednak strony będzie młody kompozytor szedł z postępem czasu, usiłując ująć go w formy dźwiękowe w poczuciu odpowiedzialności przed kulturą narodu, dążyć będzie do ukształtowania własnej myśli i mocy. Hindemith będzie n. p. drogowskazem dla muzyki przyszłości, odrzucić jego kompozycje, określając je szablonowo jako „atonalne“ jest niczem więcej, jak bezmyślnością. Właśnie pierwsze jego dzieła wytrysły jako reakcja, przeciw dusznej, zakłamanej muzyce ubiegłych dziesiątków lat i posiadają nadto przejrzystość budowy oraz prawdziwość, którą uznać musi nawet ten, kto jej nie rozumie.

Muzyka czasów dzisiejszych jest wojująca, „rzeczowa“, bezkompromisowa i niesentymentalna, a jednak niepozbawiona miękkości i głębi uczucia. Dr. Goebbels mówi: „Doskonałość realizacji jest zewnętrzną cechą sztuki. Niechaj więc nikt nie sądzi, że nastawienie duchowe jest decydujące — jedynie możliwem wydaje się, że sztuka, wsłuchując się w rytm wewnętrzny ducha czasu, rozumie go, ujmuje i kształtuje“. Kto chce zrozumieć muzykę niemiecką w jej dzisiejszym stadjum rozwoju, musi znać przyczyny zderzających się prądów, a przedewszystkiem nie oglądać się na to, co powinno być dziś odrzucone, właśnie dlatego, że potrzeby i zdania współczesności są inne, niż przed dziesiątkami lat, powstająca stąd twórczość młodego pokolenia, pozbawiona jest zupeł-

nie sentymentalizmu, stara się uchwycić ducha swego czasu, aby sprostać jego wymaganiom.

Główną cechą charakterystyczną dla niemieckiej muzyki dzisiejszych czasów jest poczucie odpowiedzialności w wychowaniu narodu.

Gdy usunie się z muzyki obce naleciałości i miernotę, wielka muzyka niemieckich kompozytorów wszystkich czasów odzyska swoje prawa.

DR. TADEUSZ SZELIGOWSKI (Wilno)

KARŁOWICZ, WILNIANIN REDIVIVUS.

Spośród muzyków polskich ostatniej doby dwa nazwiska złączyły się nierozerwalnie z Wilnem: Stanisława Moniuszki i Mieczysława Karłowicza. Wspólny los tych dwu muzyków jest podobny. Obydwaj są popularni, powiedzmy uwielbiani, jeden z nich uchodzi za twórcę opery polskiej, drugi dzieje symfonji w Polsce pchnął na nowe zupełnie tory. Mimo tego ani jeden ani drugi nie doczekali się jeszcze postawienia swych postaci we właściwem świetle. Jak dotąd pisano o ich życiu i czynach albo literackie fantazje, mało rzeczowe a bardzo frazeologiczne, w poważnych zaś badaniach naukowych nie uwzględniano zupełnie Wilna, a więc terenu bardzo swoistego i odrębnego, który musiał wycisnąć wyraźne piętno tak na Moniuszce jak i Karłowiczu. Niejeden zaś piszący o Moniuszce lub Karłowiczu nie był nigdy w Wilnie, uważając to za zgoła zbyteczne i niepotrzebne.

Ostatnio interesuje mnie szczególnie Karłowicz. Od czasu do czasu ukazują się artykuły wzmianki o tym twórcy, przeważnie przyczynki aniżeli studja. O tem, że Karłowicz stąd pochodził czytamy zazwyczaj na początku życiorysu. O zastanowieniu się nad tem w jaki sposób wileńszczyzna wpłynęła na twórczość artysty niema mowy. Jedziemy potem utartym szlakiem do Zakopanego i tam pozostajemy aż do tragicznej śmierci Karłowicza. Dopiero niedawno znany muzykolog, a równocześnie przyjaciel kompozytora, prof. Chybiński zdecydował się wreszcie na wypowiedzenie zdania, że twórczość Karłowicza nic wspólnego z Tatrami niema. „Czas zatem najwyższy — pisze p. Chybiński — aby skończono z tatrzańskiemi legendami w twórczości Karłowicza, nie mającemi ani logicznego, ani psychologicznego uzasadnienia. Każde jego dzieło przeczy tym urojeniom, dowodzącym tylko nieprzytomności,

a nawet zakłamania (poetyckiego) w odniesieniu się do dzieł Karłowicza przy ich słuchaniu lub rozpatrywaniu".

Muzykologja polska wypowiedziała zatem ważkie zdanie, że oto dotychczas za niewzruszone poczytywane związki dzieł Karłowicza z Tatrami nie istnieją. W ten sposób kompozytor wraca po długiej tułaczce na „ojczyzny łono". „Niebotyczne Tatry" nikną na rzecz nizin i łagodnych pagórków wileńszczyzny. Teraz nareszcie możemy zbliżyć się do sympatycznej postaci wielkiego polskiego muzyka.

Interesuje nas Karłowicz jako człowiek i twórca. W człowieku łatwo zobaczymy rdzennego mieszkańca ziemi tutejszej. Poza wpływem jaki wywarła wileńszczyzna na muzę Karłowicza, wybitną przyjemność sprawia skonstantowanie faktu przynależności psychicznej kompozytora do ziemi tutejszej. W jednym z numerów Muzyki Polskiej (I. 1934) zamieszcza prof. Chybiński szkic o Karłowiczu, w którym podaje dość szczegółowo charakterystykę natury jego. Oto szczególne rysy charakteru:

„Bezkompromisowość i stałość poglądów, oparta o rzeczowe podstawy imponującej wiedzy muzycznej".

„Natura zamknięta w sobie i swych myślach, trudno przekonywująca się lub ufająca ludziom".

„Mimo tej rezerwy, odnosił się Karłowicz do ludzi z życzliwością, wolną od jakichkolwiek uprzedzeń. Wreszcie brak chęci „robienia" karjery artystycznej, niekorzystanie z różnych „chwytów" i sposobików".

Czyż nie znajdujemy w tych rysach wszystkich cech ludzi tutejszych, z ich nieufnością do przybyszów, zwolna dopiero nabierających zaufania, żywiących dalej. Niechęć do tych, którzy robią „karjerę" zwłaszcza na tutejszym terenie. Te przyrodzone cechy „wileńczuka" znajdujemy u Karłowicza przesiane — rzecz prosta przez gęste sito wysokiej kultury, jaką kompozytor posiadał.

A muzyka? Wydaje mi się, że ten teren jest właściwie nieznany, o ile chodzi o podstawy inspiracji twórczej. Muzyka Karłowicza nosi wyraźne cechy wschodu. Pomijam tu takie szczegóły jak instrumentacja, lubowanie się w niektórych instrumentach (rożek angielski), pomijam nawet inwencję melodyjną, opartą często na ludowych zwrotach melodyjnych. Typ wschodni jego muzyki wynika z takiego a nie innego nastawienia, wynikającego bezsprzecznie z organicznej konstrukcji psychicznej kompozytora. Specjalnie rzuca się nam w oczy realizm jego poematów symfonicznych. Wszystkie — jak wiemy — posiadają programy literackie.

Niektóre tak dokładne są, że sięgają nieomal w sferę sztuki scenicznej. W jednym z listów do G. Fitelberga, pisze kompozytor dokładnie: „Pusta linja poniżej triangla to głos wystrzału rewolwerowego, który powinien być dany w punkcie Allegro Moderato (trzeci takt po 24) dając temsamem szczegółowe wskazówki wykonawcy „Smutnej Opowieści“. Tego rodzaju realizm jest w każdym razie daleki od absolutnej muzyki, pokrewny on — natomiast rosyjskiej. Boris Schloezer, wybitny krytyk muzyczny, pisząc o muzyce rosyjskiej, stwierdza wyraźnie, że ta ostatnia, począwszy od Glinki a kończąc na Skriabinie, nie potrafiła nigdy zachować żywiołu muzycznego. Była zawsze przez kompozytorów rosyjskich traktowaną albo jako środek emocjonalny albo jako narzędzie opisowe albo jako misterjum.

Muzyka Karłowicza podpada bezwzględnie pod to co mówi Schloezer. Uczuciowość, opisowość, obrazowość, mistycyzm występują w tej muzyce bardzo wyraźnie. Rodzi się tylko pytanie, czy te cechy są wyłącznie właściwe muzyce rosyjskiej i czy nie należy znamion tych rozszerzyć na część muzyki polskiej, przedewszystkiem na Karłowicza a być może, że i na Moniuszkę. Zyskalibyśmy nietylko interesujący pomost między wschodem, a zachodem ale ponadto wyjaśnilibyśmy szereg zagadnień związanych z pochodzeniem Moniuszki i Karłowicza, zagadnień nieraz paradoksalnych narodowościowo, ale jakże ożywczych i twórczych dla polskiej kultury muzycznej.

Karłowicz - Wilnianin staje się w każdym razie niezapisaną kartą w sensie rzeczowych badań muzycznych.

EMIL MŁYNARSKI

Dn. 5 kwietnia r. b., po długiej chorobie umarł w Warszawie wielki muzyk i artysta w wielkim stylu Emil Młynarski. Ciało jego pochowano przy licznym udziale przedstawicieli świata artystycznego na cmentarzu powązkowskim w kwaterze Zasłużonych Polaków.

Śmierć Emila Młynarskiego czyni olbrzymią lukę w muzyce polskiej — lukę trudną do zapełnienia, gdyż zmarły pracował na wielu odcinkach polskiego życia muzycznego, a pracę jego cechowała wiedza, umiejętność, kultura i talent nieprzeciętny.

W młodzieńczych latach jako doskonały skrzypek, świetny pedagog i zdolny kompozytor, w późniejszych — jako kierownik szeregu instytucyj muzycznych i znakomity kapelmistrz zyskuje sobie Emil Młynarski sławę i uznanie nietylko w kraju, lecz i zagranicą, staje się wybitną indywidualnością artystyczną na terenie międzynarodowym.

Szczególnie ceniliśmy i uwielbialiśmy w Emilu Młynarskim jego talent kapelmistrzowski: w tej dziedzinie był on w Polsce największym autorytetem. Jako kapelmistrz zadziwiał swoją wszechstronnością: nie zacieśniał swego talentu odtwórczego do pewnych epok i stylów, odczuwał, rozumiał i potrafił wydobyć najistotniejsze walory tak z utworów muzyki dawnej jak i nowoczesnej, znakomitym był odtwórcą tak dzieł symfonicznych jak i operowych, a wykonanie pod dyrekcją Emila Młynarskiego oper Moniuszki na długo pozostanie w Polsce wzorem.

Rozwój muzyki polskiej ostatnich lat trzydziestu, a w szczególności muzyki symfonicznej i operowej ściśle jest związany z nazwiskiem Emila Młynarskiego. Opera Warszawska pod kierownictwem Emila Młynarskiego była instytucją o nieprzeciętnym znaczeniu artystycznem.

Śmierć Emila Młynarskiego pozostawia głęboki żal wśród muzyków i wśród kulturalnego społeczeństwa polskiego.

Niepospolitym talentem i pracą wpisał Emil Młynarski nazwisko swoje do kart historji muzyki i kultury polskiej.

* * *

Ś. p. Emil Młynarski urodził się dn. 18 lipca 1878 r. w Kibartach, ziemi Suwalskiej. Po świetnie odbytych studjach w Konserwatorjum petersburskiem (klasa prof. Auera), w latach 1893-97 pracuje jako profesor Konserwatorjum w Odesie. W r. 1897 występuje poraz pierwszy w Warszawie jako kapelmistrz operowy i odtąd z większemi lub muiejszemi przerwami, powodowanemi koncertami zagranicą, dyryguje w Warszawie i w innych miastach Polski (Łódź, Poznań, Lwów, Kraków) operami i symfonicznemi koncertami. Wielkie zasługi położył Emil Młynarski przy powstawaniu Filharmonji warszawskiej (1901 r.), przez długie lata był jej kierownikiem artystycznym i stałym dyrygentem. Pracując w Warszawie w Operze, Filharmonji i Konserwatorjum często wyjeżdża z koncertami zagranicę, do największych ośrodków muzyczuych: Paryż, Londyn, Liwerpol, Manchester, Petersburg, Moskwa, Praga i in. W programach koncertów swoich umieszczał Emil Młynarski i utwory muzyki polskiej.

Podczas wojny dyryguje koncertami w Anglji, Szkocji i Rosji.

Po powrocie w r. 1918 do kraju głównym terenem działalności Emila Młynarskiego staje się Opera Warszawska.

W latach 1929-31 pracuje Emil Młynarski na odpowiedzialnvch stanowiskach muzycznych w Stanach Zjednoczonych (Filadelfja). Wraca do Warszawy 1931 r.; pomimo nadwerężonego zdrowia kilkakrotnie dyryguje koncertami w Filharmonji i Radjo.

Dn. 5 kwietnia r. b. Emil Młynarski zakończył swe życie.

Z pośród licznych utworów muzycznych Emila Młynarskiego znane i wykonywane są następujące: dwa koncerty skrzypcowe, Symfonja F-dur, Opera „Noc letnia", oraz drobne utwory skrzypcowe.

BRONISŁAW RUTKOWSKI

ROZMOWA Z KIEROWNIKIEM MUZYCZNYM POLSKIEGO RADJA P. EDMUNDEM RUDNICKIM

Nie ulega najmniejszej wątpliwości, że Radjo, ze względu na swój zasięg działania, swoje możliwości i środki jakiemi rozporządza, należy dziś do najpoważniejszych i najbardziej wpływowych instytucyj kulturalno-artystycznych. To, że słowo i muzyka dociera dziś do najdalszych zakątków, że niektóre utwory muzyczne słuchane są przez miljonowe audytorjum, czyni z Radja instytucję, mającą olbrzymi wpływ na kształtowanie się ogólnej kultury społeczeństwa. Wpływ ten może być dodatni, ale może też być i ujemny, zależnie od tego, jakim ideałom Radjo będzie służyć, jakie sobie postawi cele.

Możemy biadać nad zmniejszaniem się zainteresowania muzyką żywą na korzyść muzyki radjowej, możemy krytykować układ programów radjowych i ich realizację — nie zmniejsza to jednak w niczem wyjątkowej doniosłości i wagi Radja. Nikt dziś z muzyków nie może łatwo przejść do porządku dziennego nad zagadnieniem Radja.

Radjofonja polska powoli, lecz systematycznie rozwija się. Dziś już liczymy w Polsce około półmiljona radjoabonentów, a radjosłuchaczy — kilkakrotnie więcej.

Polskie Radjo coraz bardziej się rozrasta: powstają nowe rozgłośnie. Nietylko już głośnik radjowy dociera do najdalszych zakątków Polski, wciska się wszędzie wędrujący po Polsce i mikrofon radjowy. Zadania Radja rozrastają się i komplikują, komplikuje się też i administracja tej wielkiej instytucji.

Struktura administracyjna Polskiego Radja jest dziś tego rodzaju, iż niewiele chyba jednostek orjentuje się w tym labiryncie rad, prezesów, dyrektorów, kierowników i t. p. Nas muzyków najbardziej interesuje oczywiście Wydział muzyczny Polskiego Radja i nawet — czuli jesteśmy na przesunięcia personalne w tym wydziale. Właśnie, przed paru miesiącami kierownictwo tego wydziału objął p. Edmund Rudnicki, „człowiek nowy" w naszem świecie muzycznym i nieobarczony przynależnością do t. zw. ugrupowań mnzycznych. Tem większe budzi zainteresowanie praca i zamierzenia jego na nowym, odpowiedzialnym stanowisku.

Przeprowadzona dla naszego pisma z p. Edmundem Rudnickim rozmowa, wiele kwestyj muzyczno-radjowych wyjaśnia i precyzuje:

— Działalność muzyczna Polskiego Radja jest b. rozległa i w sensie repertuarowym i w sensie wykonawczym. Interesuje nas jakiemi *głównemi* zasadami artystycznemi kieruje się Dyrekcja Polskiego Radja w swojej działalności muzycznej.

— Główną zasadą, założeniem, że tak się wyrażę, geometrycznem naszej pracy jest jaknajszerzej i jaknajogólniej pojęte *umuzykalnienie szerokich warstw społecznych*. Dawniej, do czasów radjowych, muzyka była udziałem niewielkiej grupy ludzi, mogących uczęszczać na koncerty do sal Filharmonji, Konserwatorjum i kilku innych. Dla szerokich mas muzyka była rarytasem: orkiestry wojskowe i amatorskie były jedyną dostępną dla nich formą odbierania wrażeń muzycznych. Radjo umożliwiło słuchanie muzyki każdemu. Oczywiście— początkowo nieprzygotowany słuchacz jest oszołomiony ilością i jakością muzyki radjowej, powoli jednak upodobania muzyczne radjosłuchacza kształtują się. Trzeba radjosłuchaczowi pomóc w orjentowaniu się w „labiryncie muzycznym", trzeba nauczyć go słuchania muzyki. I tu wysuwa się kwestja odpowiedniego dozowania muzyki. Obserwowałem uważnie rozwój radjofonji i ustosunkowanie się radjosłuchacza do muzyki w Stanach Zjednoczonych A. P. i w Japonji, obserwuję to samo obecnie w Polsce i przychodzę do przekonania, że początkowe zainteresowanie radjosłuchacza muzyką jest pozbawione jakiegokolwiek krytycznego stosunku — zadowolony jest, że aparat mu gra, obojętnie co i jak, dopiero z biegiem czasu formują się jego upodobania. Proszę nie zapominać, że radjofonja nasza liczy zaledwie osiem lat. Jednakże, mam wrażenie, dziś mamy już w Polsce spory zastęp „świadomych słuchaczy muzycznych" i niewątpliwie jest to dodatni wpływ naszego Radja.

— Pismo nasze specjalnie interesuje się kwestją ujęcia w pewien konkretny plan zagadnienia szerzenia kultury muzycznej wśród szerokich warstw społecznych (oczywiście, nie chodzi tu nam jedynie o suchy dydaktyzm). Czy Polskie Radjo posiada taki mniej lub więcej skrystalizowany plan i jaki jest Pana, Panie Dyrektorze, stosunek do tego zagadnienia?

— Nie możemy mieć nieruchomych, mało elastycznych planów: stale one u nas się zmieniają, gdyż — jak powiedziałem wyżej — i radjosłuchacze powoli się zmieniają. Inne wymagania radjosłuchacza były np. przed 5-ciu laty, a inne są dziś. Musimy ciągle czuwać.

Układamy zwykle plan repertuarowy na dłuższy okres czasu, np. na kwartał i dostosowujemy go ściśle do wymagań życia (pory roku, święta, uroczystości, obchody, festivale i t. p.). Obecnie np. już opracowujemy w ogólnych zarysach plan repertuarowy na okres zimowy.

Zastanawiamy się ciągle, obserwujemy i eksperymentujemy co do formy, jaką mamy nadać naszym audycjom muzycznym: — czy mają one być ujęte w pewne cykle, czy też każda audycja, będąc do pewnego stopnia „mieszanką", powinna stanowić sama dla siebie zamkniętą całość. Co do mnie — skłaniam się raczej do tej drugiej formy. Wydaje mi się, iż każdy cykl może zainteresować tylko wybrane koło słuchaczy. Zatrzymamy i nadal cykle utworów Chopina i Moniuszki, gdyż z nazwiskami temi każdego polaka łączy stosunek uczuciowy. Chcemy ponadto w odpowiednio opracowanej formie literackiej podać życiorys, lub fragmenty z życia niektórych kompozytorów łącznie z ich twórczością. Kilka w tej formie zorganizowanych audycyj znalazły dobry oddźwięk i zrozumienie wśród naszych licznych radjosłuchaczy. Obecnie specjal-

nie pracujemy nad cyklem pieśni Moninszki, będzie to nawet — zdaniem mojem — ciekawy eksperyment, gdyż chcemy podejść do tych pieśni od strony poetycko-literackiej. Proszę zwrócić uwagę, iż wiele z twórczości naszego pieśniarza „nie bierze“ szerokiego ogółu słuchaczy tylko dlatego, że pieśni te są naogół zbyt śpiewaczo podawane — pomijana bywa natomiast całkowicie ich treść literacko-poetycka.

Radjo ma swoje specyficzne wymagania i repertuarowe i wykonawcze, istnieją pewne formy muzyczne nie nadające się — zdaniem mojem — do Radja, np. opera. Jestem przeciwnikiem transmitowania oper przez radjo, niewiele takie słuchowisko radjosłuchaczowi daje. Wszak opera — pomimo wszystko — jest niètylko słuchowiskiem, ale i widowiskiem. Transmitowana przez Radjo staje się strzępem tego — czem w istocie powinna być. Opowiadają, iż transmitowane przez nas opery ze słynnej La Scali wpłynęły na wzrost w Polsce radjoabonentów. Możliwie, że dla niektórych La Scala była „wabikiem“, ale nie wierzę, aby można było z tych transmisyj ocenić całą wartość opery z La Scali. Wreszcie, śpiewane w obcym języku, po włosku, dla polskiego słuchacza opery te jeszcze bardziej tracą na wartości. Rozwiązanie zagadnienia opery w Radjo widzę tylko w przystosowaniu jej do warunków i wymagań radjowych — czyli w jej zradjofonizowaniu. Próby poczynione przez Polskie Radjo z niektóremi operami — wydaje mi się — dały dobre rezultaty. W dalszym ciągu będziemy pracowali nad radjofonizowaniem niektórych oper.

— O ile nie mylę się — w pismach radjowych i w odpowiedziach skrzynki radjowej mówi się często o życzeniach programowych radjosłuchaczy. Jak dalece życzenia te brane są w rachubę przy układaniu programów i czy wogóle mogą one być brane pod uwagę, gdyż życzenia nieznacznej jakiejś garstki radjoabonentów nie mogą wszak być miarodajne.

— Każda reakcja radjosłuchaczy na nasze audycje i każde z nich życzenie jest dla nas cennym materjałem, ale uwzględniamy je o tyle tylko, o ile są zgodne z naszemi założeniami programowemi. Przy tak wielkiej ilości radjoabonentów wszak inaczej i być nie może.

— W swoim czasie w rozmowach i w prasie pojawiły się krytyczne uwagi na temat przewagi w programach P. R. muzyki t. zw. lekkiej. Możeby Pan Dyrektor zechciał wyjaśnić jaki jest stosunek kierownictwa muzycznego P. R. do tego zagadnienia.

— Spodziewałem się, iż spyta Pan mnie o to. Nieporozumienie tkwi w źle lub odmiennie zrozumianym określeniu muzyki lekkiej Dla większości termin — muzyka lekka jest synonimem muzyki bezwartościowej. My zaś terminem tym określamy utwory łatwe, przystępne do słuchania dla słuchaczy muzycznie niewyrobionych, a że takiemi utworami są kompozycje o prostej, łatwo uchwytnej melodji i zdecydowanym rytmie — jak tańce i formy taneczne, to też wiele z nich znajdujemy w naszych programach. Ale proszę zwrócić uwagę, że programy zatytułowane muzyką lekką zawierają niejednokrotnie utwory takich kompozytorów jak Mozart, Schubert, J. Strauss, Debussy i wielu innych „b. poważnych“. Stosowanie nazwy „muzyka lekka“ jest również pewną metodą w stosunku do radjosłuchaczy: chętniej audycyj tych słuchają. Widzę pewne niebezpieczeństwo w umieszczaniu utworów wielkich kompozytorów w audycjach muzyki lekkiej: można przez to — że tak powiem — spospo-

litować ich nazwiska, ale to już jest kwestja pewnego „taktu" przy układaniu programów — unikamy by nazwisko wielkiego kompozytora nie znalazło się obok innego, mniej wartościowego, albo uchodzącego za mało wartościowego.

Zresztą — podział w Radjo muzyki na lekką i poważną jest kwestją czasu i przypuszczam powoli zniknie.

— Jaki jest zdaniem Pana Dyrektora stosunek muzyków polskich do zagadnień muzyki radjowej: czy znalazły się u nas jednostki poważnie i fachowo to zagadnienie studjujące, czy np. pod wpływem Radja ożywiła się, zwiększyła się u nas twórczość muzyczna, bo wydaje mi się — zapotrzebowanie na polskie utwory jest znaczne.

— Pytanie b. delikatne i muszę z całą ostrożnością odpowiadać. Stosunek większości naszych muzyków do Radja jest naogoł raczej bierny. To, że wielu jest chętnych do grania i śpiewania w Radjo i że wielu kompozytorów proponuje swoje utwory do wykonywania, nie wiele mówi o ich stosunku do Radja.

Zapotrzebowanie u nas na polską literaturę muzyczną istotnie jest wielkie. Odczuwamy głód polskiego repertuaru muzycznego. Oczywiście — mówię o repertuarze wartościowym.

Czasami muzycy, zresztą i nietylko muzycy wysuwają w stosunku do Radja wymagania i żądania wykraczające daleko poza możliwości ich realizacji, nie biorą pod uwagę, że Radjo, będąc instytucją o charakterze artystycznym, jest jednocześnie wielkim „domem handlowym" (naturalnie, mówię w przenośni) i nieraz musimy obok spraw czysto muzycznych brać pod uwagę i rozwagę i czynniki inne.

— Przed rokiem głośne były protesty elity umysłowej i artystycznej naszych miast prowincjonalnych, posiadających swoje rozgłośnie (Wilno, Kraków), w sprawie niedostatecznego udziału tych rozgłośni w ogólnych programach P. R. Czy obecnie pod tym względem sytuacja się zmieniła?

— Istnieje w Warszawie przy Ceutrali Polskiego Radja specjalny dział rozgłośni regjonalnych, dbający o opiekę i należyte wyzyskanie właściwości i możliwości tych rozgłośni. Wiele słusznych postulatów rozgłośni regjonalnych zostało uwzględnionych. Częste są transmisje drobnych audycyj z rozgłośni regjonalnych na wszystkie radjostacje polskie. Nie należy jednak dziwić się, że większą część programów radjowych wypełnia rozgłośnia warszawska, gdyż możliwości wykonawcze stolicy są znacznie rozleglejsze od naszych miast prowincjonalnych.

Dział muzyczny Polskiego Radja docenia w całej pełni znaczenie rozwoju kultury muzyczuej w naszych wielkich miastach prowincjonalnych — będziemy na przyszłość unikać centralizowania w Warszawie muzycznego ruchu radjowego: Polskie Radjo powinno być odźwierciadleniem życia muzycznego całej Polski. Nie są to tylko frazesy. Oto obecnie Radjo jest w trakcie bardzo ważnych posunięć organizacyjno-muzycznych, które — niewątpię — wielki wpływ będą miały na ożywienie ruchu muzycznego naszych miast prowincjoualnych. Dotychczas wielkie symfoniczne koncerty były przez P. R. transmitowane jedynie z Filharmonji warszawskiej (piątki i niedziele). Rozpoczynając od sezonu jesiennego, chcemy te transmisje podzielić w ten sposób, że nie zmuiejszając ich liczby ogólnej, część tych koncertów (16) będzie transmitowana z Filharmonji warszawskiej, a reszta z Filharmonij prowincjonalnych:

z Katowic, Krakowa, Lwowa, Łodzi, Poznania i Wilna. To posunięcie napewno będzie miało znaczenie niemałe dla rozwoju ruchu muzycznego w całym kraju. Niezadługo udaję się do naszych miast prowincjonalnych dla omówienia z czynnikami miarodajnemi szczegółów naszej współpracy muzycznej i dla zorjentowania się na miejscu w możliwościach organizacyjno-muzycznych tych miast. Wielkie nadzieje pokładam w realizacji tych nowych naszych zamierzeń.

— Czy Polskie Radjo posiada na terenie międzynarodowym jakąś ustaloną opinję, jakieś swoiste oblicze?

— I owszem — tak. Cieszymy się zagranicą dobrą opinją, chętnie nas słuchają — mamy na to dowodów mnóstwo. Szczególnie interesuje zagranicę nasz folklor muzyczny. Jedna z audycyj „Od chatki do chatki" była transmitowana przez 42 rozgłośnie zagraniczne. Mamy liczne zapotrzebowania na podobne słuchowiska. Również i nasze symfoniczne koncerty cieszą się zagranicą dobrą opinją i są tam słuchane. Podobno odbiory z naszych rozgłośni są tam znacznie lepsze niż w Polsce, gdzie — czy to na skutek bliskości radjostacyj, czy też na skutek braku u nas w odbiornikach precyzyjnych eliminatorów — odbiór w większości wypadków jest nieco zniekształcony.

Podczas uroczystości pogrzebowych Marszałka Józefa Piłsudskiego niemieccy technicy radjowi specjalnie interesowali się urządzeniem studja Polskiego Radja, ponieważ — ich zdaniem — odbiory z rozgłośni polskich są wyjątkowo dobre.

— Dziękuję bardzo Panu Dyrektorowi za tak interesujące wyjaśnienia. I jeszcze jedno i ostatnie pytanie: czy wśród projektów i zamierzeń kierownictwa muzycznego Polskiego Radja są takie, któreby Pan Dyrektor uważał za możliwe już teraz podać do wiadomości?

— Nie lubię mówić o projektach i zamierzeniach, które nie są w stanie realizacji. Nic łatwiejszego jak układać projekty — zresztą, o niektórych — najaktualniejszych — już powiedziałem.

Kończąc naszą rozmowę jeszcze raz podkreślam, że Radjo jest dopiero w powijakach, bo osiem lat istnienia — to niewielki okres, a pomimo to już dziś Radjo jest olbrzymim czynnikiem kulturalno-artystycznym i propagandowym. A któż z nas powiedzieć może jakie jeszcze kryją się możliwości w tym cudownym wynalazku i jaka jest najbliższa przyszłość Radja?!

SPRAWOZDANIA

Dr. JERZY FREIHEITER

Z WSPÓŁCZESNEJ LITERATURY POLSKIEJ

4. MUZYKA FORTEPIANOWA

(Ciąg dalszy)

Jakie są drogi fortepianu od czasu Chopina? Chopin jest odkrywcą fortepianu, twórcą stylu fortepianowego, jest tym, który dał temu instrumentowi specyficzną, jemu tylko właściwą fakturę, który ukazał poezję dźwięku fortepianowego i czar techniki. Cała muzyka fortepianowa drugiej połowy 19 wieku, a w pewnem znaczeniu wogóle cała późniejsza twórczość fortepianowa stoi pod znakiem Chopina. Prócz Chopina wymienić można chyba jeszcze tylko Schumanna i Liszta, jako tych, którzy mają znaczenie dla faktury fortepianowej drugiej połowy 19. wieku.

Wzbogacenie fortepianu o nowe barwy przez Debussy'ego sprowadza się właściwie tylko do pedału, długo przytrzymanego, dającego charakterystyczne mieszanie akordów, i do subtelnych odcieni, wynikających ze stosowania drugiego pedału. Pedały fortepianu Debussey'go, będące konsekwencją założeń impresjonizmu, otworzyły nowe możliwości dźwiękowe, a w następstwie oddziałały też na technikę.

Pewne rozszerzenie możliwości fortepianu widzieć można u Albeniza, Granadosa, de Falla u których, obok pełnych akordów, rozpiętych nad całą klawiaturą, zaznacza się, że się tak wyrażę „perkusyjne" traktowanie fortepianu, chętnie przy alterowaniu obu rąk w małych wartościach rytmicznych (kastanety?). Skrjabin, wychodzący od Chopina, nie wnosi nowych pianistycznych wartości, oddalając się raczej coraz bardziej od właściwej faktury pianistycznej. Niemcy nie mają po Brahmsie specyficznie fortepianowej literatury.

Jak wygląda fortepian w polskiej twórczości współczesnej? Jedynym, który pisze dla fortepianu dzieła, poczęte z ducha tego instrumentu, jest Szymanowski. Wszyscy inni są w fakturze fortepianowej albo naśladowcami, albo też przeznaczają do wykonania na fortepianie muzykę, odpowiadającą wprawdzie temu instrumentowi, ale nie specyficznie fortepianową.

W zupełności więc ulega Chopenowi faktura fortepianowa *Szeluty*, do Chopina też sprowadzają się „Mazurki" i „Preludja" *Cylkowa*, podobnie, jak (za pośrednictwem Skrjabina) etjuda *Friemanna*. *Łabuński* naśladuje perkusyjne alternowanie rąk Granadosa. *Koffler* nie posiada pianistycznej inwencji, jako takiej, jego „Musique quasi una sonata" wykazuje pewne dążenia wirtuozowskie, ale klasycystycznie na-

stawiony kompozytor nie zajmuje się pozatem specyficznemi problemami pianistyki. Podobnie można określić dotychczasowy dorobek fortepianowy *Maciejewskiego.*

Apolinary Szeluto: Dwa Nokturny na fortepian, op. 54. Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej, Warszawa 1933.

Apolinary Szeluto: Cztery Polonezy na fortepian („Pory roku“), op. 58. Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej, Warszawa 1930.

Romantyk, mający w swym dorobku poważną ilość opusów, posiada dobrze brzmiącą fakturę fortepianową, dowodzącą wielkiej znajomości instrumentu i jego możliwości. Chopin przygniótł ciężarem genjuszu „Nokturny“ Szeluty. Harmonika Szeluty nie wykracza poza romantyzm, ewentualnie wczesnego Debussy'ego (swobodna wielka septyma, sześciodźwięki, tonika z dodaną sekstą w przebiegu utworu). Choć dużo w Nokturnach łatwizn (rozłożone akordy), jest to miła, dobrze brzmiąca muzyka.

W „Czterech Polonezach“ używa kompozytor często nowszych już środków harmonicznych (akord pentatoniczny, rozszerzenie tonalności przez usamodzielnione akordy napięcia, swobodne septymy, nony, chwiejność tonalna przez oscylowanie między enharmonicznie równobrzmiącemi formami akordowemi, trójdźwięki zwiększone, nierozwiązane dysonanse, alteracje). Zagadką są dla mnie podtytuły polonezów (Impresja wiosny, impresja lata, impresja jesienna, impresja zimy), bo — bez względu na zasadnicze stanowisko wobec „programowości“ w muzyce — nie mogę się nawet dopatrzeć utartej symboliki rytmów, tonacyj, czy rejestrów instrumentu.

W obu zeszytach nie osiągnął kompozytor poziomu wcześniejszych dzieł.

Henryk Cylkow: Pięć mazurków na fortepian, op. 19. Skład główny: Gebethner i Wolff, Warszawa

Henryk Cylkow: Pięć preludjów na fortepian, op. 21. Skład główny: Gebethner i Wolff, Warszawa.

Technika Cylkowa polega na tem, aby tonalny kościec utworu ubrać w rekwizyty harmoniki z okresu rozkładu tonalności. Kompozytor posługuje się z wprawą paralelizmem kwint i akordów, doczepia małe i wielkie sekundy do interwałów akordu, przyćmiewa akordy substrukcją jakiegoś nowego interwału, stosuje paralelizm pięciodźwięków z noną w basie i t. p. Ale nazbyt często nie odczuwa się w tem wewnętrznej konieczności, twórczego wysiłku. Odnosi się to zwłaszcza do Preludjów. Mazurki stoją znacznie wyżej. Atmosferę folkloru stwarzają dudy, jako podwójna nuta pedałowa, melodyka ze zwiększoną sekundą. W harmonice jest jednak mało ludowości, tonalnych cech folkloru polskiego. Np. w 2 mazurku ciągłe nonowe akordy, stosowane z konsekwencją aż do maniery, wręcz burzą polskość mazurka salonowością pełnego brzmienia. Z tem wszystkiem tworzą jednak Mazurki naogół miłą muzykę domową.

Witold Friemann: Etude en 2-es pour piano, op. 53. Nakład Gebethnera i Wolffa, Warszawa.

Etjuda Friemanna jest, o ile wiem, pierwszem opracowaniem pianistycznego problemu sekund równoległych, tak istotnego dla współczesnej muzyki. Kompozytor traktuje sekundę, jako konstruktywny interwał współbrzmienia, a nie w sensie impresjonistycznego efektu barwnego. Takie założenie znacznie utrudnia zadanie ze stanowiska rzemiosła kompozytorskiego; Friemann rozwiązał zadanie z imponującą techniką i rutyną. Harmonika etjudy stoi głównie pod znakiem Skrjabina, który

wywarł też silny wpływ na tematykę. Akordy septymowe, skrjabinowskie sumy akordów i tony przejściowe umożliwiają konsekwentne przeprowadzenie postawionego problemu technicznego przez cały utwór.

Etjuda sekundowa Friemanna zasługuje na żywe zainteresowanie wirtuozów.

Feliks Roderyk Łabuński: Taniec fantastyczny na fortepian. Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej, Warszawa 1931.

Wirtuozowska brawura w stylu de Falla, czy Granadosa, bez jakiejś osobistej, czy narodowej nuty. Kopjowanie Hiszpanów widoczne jest w każdym szczególe faktury fortepianowej, w harmonice, w melodyce, w rytmie.

Pianistom daje Taniec fantastyczny wdzięczne pole do popisu.

Roman Maciejewski: Cztery mazurki na fortepian. Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej, Warszawa 1932.

Roman Maciejewski: Tryptyk na fortepian. Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej, Warszawa 1933.

Roman Maciejewski: Kołysanka na fortepian. Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej, Warszawa 1934.

Maciejewski jest jedną z najpiękniejszych nadziei młodej muzyki polskiej. Do twierdzenia tego uprawnia już wycinek twórczości młodego kompozytora (ur. 1910), przedstawiony przez Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej. Na pierwszy rzut oka widać „rasowego" muzyka o znacznej już przytem rutynie i doświadczeniu. Największą, zapewne, pochwałą będzie stwierdzenie, że Maciejewski umiał przy współczesnych środkach harmonicznych stworzyć w Mazurkach wszędzie polską atmosferę ludową; poza cytatem z forkloru w środkowej części 4 mazurka powstało wszystko z inwencji kompozytora. Mazurki dały Maciejewskiemu pole do ujawnienia temperamentu i zmysłu dla dźwięku, dla bujnego brzmienia, zarówno, gdy idzie o harmonikę, jak i fakturę fortepianową. W harmonice Mazurków okazuje kompozytor zamiłowanie do politonalności. Traktowanie politonalnych sum akordowych pokrywa logiką, bo Maciejewski, radując się samem ich brzmieniem, uzasadnia je przytem linearnie. Znaczny wpływ na harmonikę wywiera często Grieg (por. traktowanie dysonansów w 2 i 3 mazurku). Obok politonalności pociąga młodego kompozytora paralelizm akordów.

Faktura fortepianowa brzmi dobrze, bo autor umie odpowiednio rozplanować na klawiaturze akordy, sumy akordów. Zarzutem, którybym jednak podniósł, jest traktowanie crescenda, zwłaszcza w dwugłosowych odcinkach: krótkość tonu fortepianowego wymaga, mojem zdaniem, w takich miejscach, dla oddania crescenda, równocześnie z potęgowaniem dynamiki coraz pełniejszych akordów, jeśli nie ma powstać pewna niewspółmierność między zamierzeniem kompozytora, a osiągniętym rezultatem dźwiękowym. Zarzut „chudego" brzmienia nie odnosi się jednak bynajmniej do zamierzonych efektów dźwiękowych, takich, jak np. efekt fujarki, który autor osiąga umieszczeniem melodji w wysokim rejestrze przy znacznej odległości od reszty głosów. Podwajanie melodji w odległości dwóch oktaw, nie wypełnionych akordami, jest szczegółem, pochodzącym od Albeniza.

Jeśli w Mazurkach traktuje Maciejewski fortepian kolorystycznie, wykorzystując różne możliwości barwne rejestrów instrumentu, to „Tryptyk", archaizujący w środkach wyrazu, świadczący, jak wielkie znaczenie dla kompozytora ma w tym czasie Bach, posiada fakturę raczej organową, (oczywiście, bez nowoczesnych możliwości barwnych tego instrumentu). Preludjum „Tryptyku" archaizuje toccatowym

ruchem szesnastkowym, przejrzysta polifonja ma fakturę przeważnie dwugłosową, harmonika chętnie łączy trójdźwięki o dalekiem pokrewieństwie tercjowem, trytonowem. Fakturze fortepianowej możnaby zarzucić (w 7 takcie przed końcem) „chude" brzmienie, spowodowane wielką odległością obu rąk (3 oktawy!). Szczególnie silny, bezpośredni wpływ wywarł Bach na pięknie, głęboko pomyślane Intermezzo dwugłosowe. Czterogłosowa fuga fortepianowa, ostatnia część tryptyku, z pianistycznemi podwojeniami oktawowemi i akordami, świadczy rosnącą, niezałamaną linją nader pochlebnie o zmyśle dla wielkiej formy; bardzo dobre jest cofnięcie się do tonacji akordu neapolitańskiego przed końcem fugi, analogiczne do subdominantowego odcinka w fudze Bacha.

„Kołysanka" ukazuje inną stronę talentu kompozytora. Wielką zaletą tej nastrojowej, nabrzmiałej szczerem uczuciem miniatury, jest faktura. Kompozytor umiał impresjonistyczną akordykę, sumującą akordy, doczepiającą do współbrzmień stapiające się z niemi sekundy bez dysonansowego napięcia, wyrazić czystą, wykończoną fakturą: cecha ogromnie rzadka u naszych zwolenników impresjonizmu. Wynikł stąd piękny, nastrojowy obrazek, przekonywujący logiką języka muzycznego.

Józef Koffler: 40 Polskich Pieśni Ludowych na fortepian, op. 6. Nakład Anton J. Benjamin, Leipzig-Milano 1926.

Józef Koffler: Musique de ballet pour piano solo, op. 7. Editions Maurice Senart, Paris 1927.

Józef Koffler: Musique quasi una sonata, op. 8. Editions Maurice Senart, Paris 1928.

Józef Koffler: 15 warjacyj szeregu 12 tonów na fortepian, op. 9. Editions Maurice Senart, Paris 1928.

Józef Koffler: Sonatina op. 12. Universal-Edition A. G. Wien-Leipzig 1931.

„40 Polskich Pieśni Ludowych" jest, o ile wiem, chronologicznie pierwszem współczesnem podejściem do polskiego folkloru. Autor umiał otrząsnąć się z dawnych opracowań, często przemocą wtłaczających pieśń ludową w ramy dur i moll; kompozytor dąży do tego, aby artystyczna szata pieśni ludowej wynikała z promieniowania jej wewnętrznych energij. Bodaj najwyraźniej widać to w 7 pieśni zbioru („Oj, kołyszże się, kołysz"): melodja, złożona z tonów skali c d e f g as b c, nie otrzymuje funkcyjnego podkładu harmonicznego, (który, interpretując pieśń chyba w sensie f-moll, pozbawiłby ją zupełnie czaru), lecz opiera się na figurowanej potrójnej nucie pedałowej, utworzoną z trzech tonów tej skali as b c; c znajduje się w głosie najniższym, wskazując na centralną rolę tego tonu, równocześnie as i b, tony odróżniające skalę pieśni od c-dur, brzmią przez całą pieśń, będąc jakby zakrzepnięciem jej specyficznej atmosfery tonalnej. Współbrzmienia nie wynikają w opracowaniu tej pieśni z funkcyjnej interpretacji tonów melodji, lecz są ich ściągnięciem w równoczesność. Czy nie jest to już zasada techniki 12-tonowej, w której współbrzmienia podobnie wynikają z równoczesności tonów jakiegoś horyzontalnego 12-tonowego szeregu podstawowego? Faktura „40 Pieśni Ludowych" zdradza wytrawnego kontrapunkcistę: ostinato, imitacje, kanony, płynne kontrapunkty głosów zapowiadają już „europejskość" kompozytora. W harmonice stosuje Koffler zdobycze 19 i 20 w.: poboczne dominanty rozszerzają znacznie zakres tonacji, spotykamy sumy akordów, impresjonistycznie doczepiane sekundy, swobodne septymy, dwu- i więcej głosowe mikstury. Forma zachowuje w opracowaniu każdej pieśni ściśle zwrotkowość oryginału; wynika stąd jednak nieraz niewspółmierność kunsz-

townego opracowania i prymitywnej formy. Wiele pieśni tego zbioru zyskałoby, jak sądzę, znacznie na wartości, gdyby tworzyły dalsze potęgowanie, ukoronowanie skromnie opracowanych poprzednich zwrotek, tak, jak to Koffler czyni np. w nr. 22, gdzie po prostem opracowaniu melodji następuje kanon. Ale większość pieśni umie połączyć imponującą już w tem dziele Kofflera znajomość rzemiosła z charakterem miniatury, który ma pieśń zwrotkowa. „40 Pieśni Ludowych" na fortepian z podłożonym tekstem (bez głosu wokalnego) jest nader cenną pozycją w naszej muzyce domowej.

Następnym opusem rozpoczyna Koffler szereg dzieł, pisanych *techniką 12-tonową.* Mając już wcale znaczny odcinek twórczości do dyspozycji, trudno oprzeć się pokusie syntetycznego ujęcia; spójrzmy, jak rozwija się ta technika u Kofflera. W „Musique de ballet", op. 7 posiada każda część (marsz, walc, targo, galop) swój 12-tonowy szereg podstawy, przedstawiony w melodji na początku każdego tańca. Niema więc jeszcze tej zawartości całego dzieła, którą Koffler potem osiąga 12-tonowym szeregiem, wspólnym dla wszystkich części późniejszych opusów. Trio marsza, posługujące się inwersją szeregu podstawowego, transponowanego o kwintę w górę, opiera się na ostinato czterech tonów tej formy szeregu. Słyszymy je dwukrotnie na początku tria, bez uzupełnienia pozostałych 8 tonów: sprzeczność z zasadą, że się tak wyrażę, nierozerwalności szeregu 12 tonów, w nowszych utworach Kofflera nie spotykana. Takie wycinki szeregu znajdziemy również w walcu. „Musique quasi une sonata", op. 8 jest, z punktu widzenia techniki 12-tonowej, jeszcze bardziej swobodna, bo przedstawia na początku każdej z 5 części inny szereg 12-tonowy, a w drugiej części nie zachowuje go w dalszym przebiegu, kierowanym swobodną inwencją.

Koffler dba o brzmienie swej muzyki; dlatego nie omija w op. 7, a jeszcze bardziej w op. 8, fortepianowych podwojeń w oktawie, dających z natury rzeczy tonem podwojonym przewagą nad nie-podwojonemi, sprzeczną z zasadą zupełnego równouprawnienia 12 tonów. Pokrewna podwojeniu w oktawie jest sukcesywność obu tonów oktawy, której Koffler jednak i w późniejszych dziełach, ściślejszych w 12-tonowej technice, często używa. W 5 części z op. 8 używa kompozytor nuty pedałowej, która z natury rzeczy posiada przewagę nad resztę tonów; podobnie spotykamy nutę pedałową w 6 warjacji z op. 9, mającą przewagę nad innemi tonami szeregu jeszcze przez to, że kompozytor przerzuca ją przez 2 oktawy, i kończy nią warjację. (Idealne równouprawnienie tonów jest zresztą wogóle niemożliwe, jak długo niema — na szczęście dla barwy — instrumentu o tonach wolnych od alikwotów).

Łatwo mogą z tonów szeregu podstawowego powstać współbrzmienia, podobne, lub identyczne z akordami funkcyjnemi, zasadniczo jednak różne, bo nie mające centrum odniesienia. Kofflera pociąga gra takich dobrze słuchaczowi znanych współbrzmień, lecz bez funkcyjnego znaczenia, atonalnych. To studjum 12-tonowej techniki Kofflera spostrzegamy w warjacjach op. 9. Widać, że kompozytor celowo układa tony szeregu w kompleksy o budowie dawnych trójdźwięków D^7, S^6. Następstwo dwu takich współbrzmień wywołuje u słuchacza, wychowanego na muzyce tonalnej, często chwilowe asocjacje tonalności. Podobnie w sonatinie op. 12 (o szeregu podstawowym, w którym dwukrotnie następują po sobie tony w kolejności trójdźwięku durowego: d e h cis gis |a c f| fis |g es b|) mnóstwo jest współbrzmień o formie funkcyjnych akordów. Druga część sonatiny, poważne, skupione adagio cantabile, przekona świetnem brzmieniem chyba najzaciętszego przeciwnika 12-tonowości. Następstwa współbrzmień o strukturze alterowanych wielo-

dźwięków wywołuje tu przez kwintowy krok najniższego głosu wrażenie stosunku dominantowego. Ta część sonatiny jest równocześnie z punktu widzenia techniki 12-tonowej „majstersztykiem": szereg podstawowy, który słyszymy w melodji 4-taktowego poprzednika tematu, brzmi zarazem w całości w każdym motywie tematu w symultatywnych kompleksach reszty głosów.

Momentem, nakazującym przyznać Kofflerowi zupełnie wyjątkowe miejsce w młodej twórczości polskiej, jest imponująca technika kontrapunktyczna. Wartość *faktury polifonicznej* Kofflera leży nie tylko w tem, że kompozytor nie ucieka się do żadnych „łatwizn", ale może przedewszystkiem w tem, że nie czyni wrażenia wirtuozostwa bez treści, że w najbardziej skomplikowanych „sztukach niderlandzkich" jest ogromnie przejrzysta, nie przeładowana. Polifonja jest dla Kofflera tak koniecznym środkiem wyrażania się, że nawet w tańcach z op. 7 (marsz, galop) dochodzi do głosu i przekonywa swą naturalnością i płynnością. Druga część z op. 8 jest dwugłosową fugą o charakterystycznym dla imitacyj Kofflera, wyrazistym, ostro zarysowanym profilu tematu. Większość warjacyj z op. 9 posiada formę kanonu w różnych odmianach: są to kanony w ruchu prostym, w oktawie lub w innych interwałach, w inwersji, 2-, 3- i 4-głosowe, a wreszcie podwójny kanon w 14 warjacji.

Głównym rysem *formy* u Kofflera jest zwięzłość, zwarta budowa. O ile w op. 7, złożonym z tańców 3-częściowych, niema problemów formy, to w op. 8 wyrazem cechującej Kofflera (I-sza część dzieła), która, zużytkowując w przetworzeniu przedewszystkiem drugi temat, pomija go w repryzie w zupełności. Warjacje tworzą cykl drobnych obrazów, zespolonych szeregiem podstawowym. Kompozytor nie rozbudowuje tego dzieła szeroko, w potężną formę o jakimś imponującym finale, lecz zmianami nastrojów, nieraz kolejdoskopowemi, ukazującemi bogactwo inwencji, daje znów ogromnie zwięzłą formę. Kofflerowi przyświecają ideały klasycystyczne. Sonatina, jedno z najcenniejszych dotychczasowych dzieł Kofflera, już z natury rzeczy zwięzła w formie, ukazuje kompozytora w najkorzystniejszem świetle. Forma sonatowa I. części, o krótkiem przetworzeniu, zużytkowującem tylko kodalną myśl ekspozycji z pominięciem obu tematów, przynosi w repryzie świetne spotęgowanie ekspozycji przez kanoniczną formę 1. tematu. Adagio o małej 3-częściowej formie pieśni jest wprost aforystyczne w rozmiarach. Finał jest przejrzystem rondem sonatowem.

Faktura fortepianowa Kofflera jest klasycystyczna, rysunkowa. Barwa i brzmienie nie są nigdy na pierwszym planie, nawet w op. 8, wprost przeładowanym arpeggiami przez całą klawiaturę i oktawami fortepianowemi. W takiej wirtuozowskiej fakturze odczuwam pewną niewspółmierność między 12-tonową konstrukcją, a jej dźwiękową realizacją. Wydaje się, jakby Koffler nie miał jeszcze w tem wczesnem dziele jasno wytyczonej we wszystkich szczegółach drogi. Sonatinę op. 12 cechuje właśnie równowaga pod tym względem, i tu może tkwi główna przyczyna jej wartości.

Fortepianowy dorobek Kofflera przedstawia go, jako artystę surowego wobec siebie, kroczącego w imię swych ideałów naprzód i w górę. Wzorowa faktura świadczy o niezwykłym autokrytycyźmie, bardzo zróżniczkowana inwencja o bogactwie talentu.

Z RUCHU MUZYCZNEGO W POLSCE

WARSZAWA

Jesteśmy świadkami przekształcania się ruchu koncertowego, dostosowywania się jego do nowych warunków, wynikających z olbrzymiego rozrostu działalności Radja. Powoli zanika typ koncertu-recitalu: tylko b. wybitni wykonawcy, o sławie wszechświatowej organizują własne koncerty. Produkcja wielkiej rzeszy śpiewaczek i śpiewaków, skrzypków i pianistów przeniosły się z sali koncertowej do studja radjowego. Dziesięciogodzinny dzień pracy Radja pochłania muzyki b. wiele; przed mikrofonem radjowym codziennie występują muzycy różnych specjalności — jako soliści i jako zespołowcy.

Koncerty symfoniczne i koncerty muzyki kameralnej nadal zatrzymały na salach koncertowych swój stan posiadania, radjo dotychczas nie wpłynęło na zmniejszenie się ich liczby. Jedynie w stosunku do tych koncertów wzrosły bardzo wymagania i repertuarowe i wykonawcze.

W ostatnim kwartale zakończonego sezonu koncertowego odbyło się w Filharmonji Warszawskiej kilka koncertów naprawdę wyjątkowych. Do nich należy zaliczyć przedewszystkiem koncert Wielkoczwartkowy, na którym chór i soliści wrocławskiej Singakademji, oraz orkiestra Filharmonji Warszawsk. wykonali (o ile się nie mylę—poraz pierwszy w Warszawie!) J. S. Bacha—Pasję według św. Mateusza. Dyrygował F. Lubrich z Katowic. Wykonanie—poprawne, miejscami nawet przeciętne, orkiestra źle przygotowana. A jednak — koncert ten, dzięki genjalnemu arcydziełu, wywarł na słuchaczach wrażenie olbrzymie, na muzykach—„druzgocące“.

Temat do rozważań dla polskich działaczy muzycznych: jedno z najgenjalniejszych arcydzieł muzycznych—J. S. Bacha Pasja według św. Mateusza—zostało wykonane poraz pierwszy w Warszawie dopiero po 206 latach (1729) przez dyrygenta, chór i solistów niemieckich

Koncert chóru katedry poznańskiej pod dyr. ks. dr. W. Gieburowskiego, zorganizowany przez Filharmonję Warszawską wespół ze Stow. Mił. Dawnej Muzyki, repertuarem wartościowym (Palestriny-Stabat Mater, utwory: Vittoria, Pękiela, Szamotulskiego i in.) oraz niespotykaną w naszych zespołach chóralnych precyzją i stylowością wykonania, pozwolił jeszcze raz stwierdzić, iż jest to bezsprzecznie najlepszy i najciekawszy dziś w Polsce chór. Warszawie najwidoczniej niepotrzebny jest tego rodzaju zespół, gdyż tak ciekawy i wartościowy dla sfer katolickich koncert, jakim był występ w Filharmonji chóru ks. Gieburowskiego, nie wzbudził w tych sferach ani zainteresowania, ani oddźwięku.

Jednym koncertem dyrygował w Filharmonji Warszawskiej Bruno Walter. W programie: Beethoven. Możnaby było mówić o tym koncercie tylko superlatywami, gdyby... gdyby nie występ na tym koncercie zdolnego, ale niedojrzałego jeszcze i mocno przereklamowanego skrzypka Szerynga. Świadomość, iż Bruno Walter został sprowadzony do Warszawy poto tylko, by zrobić reklamę Szeryngowi, by wprowadzić tego początkującego skrzypka w „świat muzyczny", przeszkadzała w słuchaniu wielkich kreacyj sławnego kapelmistrza.

Na długo przed koncertem Bruno Waltera reklama wyzyskiwała jego żydowskie pochodzenie i jego emigrację z Niemiec. Na pewne warszawskie środowiska bardzo to działa. Koncerty takie cieszą się w tych środowiskach wielkiem powodzeniem. Najlepszym tego dowodem są koncerty dyrygowane w ub. sezonie w Filh. Warsz. przez Jaschę Horensteina. Trzeba mieć jakieś wynaturzone, zhisteryzowane, niezdrowe upodobania muzyczne, aby słuchać, zachwycać się i oklaskiwać tego—skądinąd zdolnego — kabotyna muzycznego. Niestety, p. Horenstein b. często w ub. sezonie koncertowym stawał przy pulpicie dyrygenckim i dyrygował takiemi utworami jak: IX symfonją Beethovena, symfonjami Mozarta, IV symfonją Szymanowskiego i wielu innemi arcydziełami. Ba, nawet koncert, zamykający sezon koncertowy Filh. Warsz. i poświęcony utworom polskim, był dyrygowany przez Horensteina. Dziwaczne ruchy i tanie efekciarstwo Horensteina może podobać się niewybrednym słuchaczom z okolic Nalewek, ale sądząc z prasowych sprawozdań, zachwycał on i naszych t. zw. krytyków muzycznych. Tego zrozumieć nie można - chyba że tu działały względy niemuzyczne.

Rok rocznie organizowane są w Warszawie przez ambasady i poselstwa państw obcych koncerty-festivale, poświęcone muzyce narodowej tych państw. Cele tych koncertów — propagandowe. Muzycy i przeciętni miłośnicy muzyki koncertami temi mało się interesują, bo zazwyczaj są nudne i przeładowane; z obowiązku wysłuchają tych koncertów przedstawiciele M. S. Z. i dyplomacji, oraz ci, którzy otrzymują zaproszenie na raut.

W ub. kwartale odbyły się w Filharmonji Warsz. dwa takie festivale: jeden poświęcony muzyce francuskiej i drugi—muzyce włoskiej. Muzykę francuską „propagował" zawsze w Warszawie lubiany i ceniony Robert Casadesus, muzykę włoską „wprowadzał" dyrygent z przeszłością legendarną — Ferrero. Jeden i drugi jeszcze raz nas przekonali, że utwory C. Francka, Debbuss'yego, Vivaldiego i Respighiego są naprawdę piękne. O innych utworach, umieszczonych w programach tych festivali można najrozmaiciej sądzić.

Należy z uznaniem podkreślić dążenia kierownictwa koncertów Filharmonji Warsz. do umieszczania w programach utworów współczesnej muzyki polskiej. W ostatnich czasach zostały wykonane: K. Sikorskiego—II symfonja (całkowicie przerobiona), Maklakiewicza — „Święty Boże" i koncert wioloncz., Lessla — Koncert fort. (b. ciekawe i wartościowe odkrycie muzyczne; piękne wykonanie Z. Drzewieckiego), Nowowiejskiego — „Beatrice", Maliszewskiego — Pieśni solowe z tow. ork., Rytla — „Sen Dantego", Młynarskiego — Suita ork., Kazury—Pieśni dziecięce z tow. ork., Kronenberga — „Antico", Nawrockiego, A. Wieniawskiego—Concertino i innych.

Niesposób wymienić wszystkich solistów koncertów filharmonicznych — przeważnie są to nazwiska znane, o ustalonej reputacji artystycznej.

Pojawienie się przy pulpicie dyrygenckim polaka — zawsze budzi w nas zainteresowanie, a zwłaszcza, jeśli to jest siła nowa, młoda i obiecująca.

Występ w charakterze dyrygenta poranku symfonicznego — p. Olgierda Straszyńskiego należy zaliczyć do udanych i obiecujących. Talent dyrygencki p. Straszyńskiego rozwija się i dojrzewa. Zanotować również należy występ kapelmistrzowski początkującego jeszcze dyrygenta p. L. Guttrego.

Z pośród polskich kapelmistrzów piątkowemi koncertami dyrygowali: Fitelberg, K. Wiłkomirski, Bierdiajew, Nowowiejski.

Na szczególne wyróżnienie zasługuje wykonanie na niedzielnym poranku F. W. pod dyr. Bierdiajewa: Haydna – Stworzenie świata. Chór Konserwatorjum Warszawskiego świetnie przygotowany i dobrze brzmiący dowiódł, że i „w naszych warunkach" i przy „naszym klimacie" może powstać porządny chór oratoryjny.

Z pośród koncertów-recitali, jakie odbywały się w ostatnim kwartale, do najciekawszych zaliczyć należy: Casadesus'a, Turczyńskiego, Kona, Umińskiej i Dygata. Koncerty laureatów konkursu im. Henryka Wieniawskiego nie wzbudziły, poza gronem specjalistów i osób żądnych sensacyj konkursowych, większego zainteresowania, tak jak i zresztą sam konkurs. Organizatorzy konkursu wiele pisali na temat znaczenia jego dla muzyki polskiej, niemniej pojawiły się i krytyczne głosy — dowodzące, iż konkurs ten, kwalifikujący polskich skrzypków na ostatnie miejsca, poderwał na terenie międzynarodowym autorytet naszych wiolinistów, że organizując ten konkurs należało przedtem obliczyć się z naszemi w tej dziedzinie siłami. Konknrs im. Henryka Wieniawskiego trochę kosztował Polskę i materjalnie i moralnie—artystycznie.

O ile można było jeszcze łudzić się pracą Opery Warszawskiej w początkach minionego sezonu, o tyle ostatni kwartał rozwiał wszelkie złudzenia co do dążeń artystycznych tej instytucji. Wystarczy przejrzeć afisze premjer Opery Warszawskiej z ostatniego kwartału, by się przekonać, iż pod względem artystycznych aspiracyj jest ona spóźniona conajmniej o lat... 35. „Afrykanka" — Meyerbera, „Niema z Portici" — Aubera, „Coppelja" — Delibes'a i „Hrabia Luksemburg" (operetka)—Lehara—oto „nowości" stołecznej opery. Prawda, jest i nowość prawdziwa: „Dybuk" L. Rocca, ale nie dla polaków wszakże wystawiona. O wykonaniu tych oper nie mogę nic powiedzieć, gdyż obecny repertuar Opery Warszawskiej jest tego rodzaju, iż żaden chyba muzyk, poza sprawozdawcami, do niej nie uczęszcza. Dlaczego prasa warszawska z taką pobłażliwością i z naiwną życzliwością rozpisuje się o Operze Warszawskiej — to już pozostanie tajemnicą.

Stow. Miłośników Dawnej Muzyki zakończyło IX sezon, wypełniając całkowicie nakreślony na początku sezonu plan andycyj. Cykl wszystkich kwartetów Beethovena, kilka audycyj z udziałem orkiestry kameralnej, oraz kilka audycyj solowych ściągały do sali Konserwatorjum dość licznych słuchaczy.

W ostatnich dniach maja odbył się b. ciekawy koncert, poświęcony muzyce współczesnej, a zorganizowany przez T-wo Wydawnicze Muz. Polskiej wespół z Polskiem T-wem Muz. Współczesnej. M. in. wykonano: Woytowicza kwartet smyczkowy, Bacewiczówny Partitę i Szałowskiego Andante (skrzypce). W przyszłym sezonie T-wo Wyd. Muzyki Polskiej ma zamiar zorganizować kilka takich koncertów.

B. R.

POZNAŃ.

Niebogaty jest plon ostatniego kwartału. Sezon symfoniczny skończył się właśnie na początku okresu sprawozdawczego dwoma koncertami, a opera dociągnęła do maja robiąc poza operetkami i stałym repertuarem operowym, trzy mało produktywne (po kilka przedstawień) wysiłki — Hrabina, Nieszpory sycylijskie Verdi'ego i Borysa Godunowa (najlepiej przygotowany). Przyszłość teatru operowego jest u nas zapewniona przynajmniej na dwa, a podobno nawet na trzy lata. P. Latoszewski podpisał z miastem kontrakt na taki właśnie czas. Mamy więc pewność że instytucja pójdzie tak, jak dotąd.

Dwa ostatnie koncerty symfoniczne ożywiły nieco słabe jak dotąd zainteresowanie publiczności. Stała się to dzięki wykonawcom i programowi, pierwszy raz bowiem zobaczył Poznań p. *Józefa Oziminskiego* przy pulpicie kapelmistrzowskim i pierwszy raz — na tym samym koncercie — usłyszała nasza publiczność cembalo tak „na żywo", wprost z estrady a nie jak dotąd tylko przez radjo.

Na cembalo grała również mało znana w Poznaniu p. Trombini-Kazurowa.

Dlaczego nasze prowincjonalne zespoły orkiestrowe unikają kontaktu z tak wybornym muzykiem i doświadczonym kapelmistrzem jak Józef Oziminski jest niezrozumiałe; chyba tylko dlatego, że niema go kto zareklamować i narzucić — a sam on tego oczywiście nie zrobi.

Tutaj był przyjmowany z wielką sympatją i zdobył sobie duże uznanie.

Co do cembalo na którem p. Kazurowa z dużą umiejętnością i smakiem grała trzeba wyznać, że zaskoczyło słuchaczy nikłem brzmieniem, bo choć nie spodziewano się siły dźwięku fortepianu, to jednak sądząc po radjo, obiecywano sobie więcej.

Okazuje się jeszcze raz jak dalece radjo zniekształca dźwięk. Zainteresowanie produkcją było jednak bardzo duże, o czem świadczył nastrój sali i powtórzenie wieczoru w ramach kameralnych, ze współudziałem violi d'amore, na której grał jedyny zdaje się w Polsce specjalista p. Jan Rakowski.

Ostatnim koncertem zamykającym sezon symfoniczny był koncert oratoryjny. Przygotował go i prowodził Władysław Raczkowski wykonując: oratorjum „Chrystus na Górze Oliwnej" Beethovena i „Apokalipsę" Wallek-Walewskiego. Nowością była „Apokalipsa" (raz dotąd wykonywana w Krakowie). Jest to utwór zajmujący bardzo wybitną pozycję w naszej literaturze oratoryjnej, dzięki wspaniale napisanym partjom chóralnym. Część orkiestrowa wymagałaby retuszów choćby już z tego względu, że przytłacza solistów. Solowych partyj jest b. dużo, bo aż dziesięć, z czego partja św. Jana jest z natury rzeczy najdłuższą i wogóle za długą. Rzecz zyskałaby na skrócie albo przebudowie tej partji właśnie. Inwencja szlachetna, środki umiarkowane, wymagania dla śpiewaków wielkie. Wykonanie jaknajbardziej staranne. Raczkowski dał trud olbrzymi, przygotowując cztery wielkie zespoły śpiewacze (Tow. Muzyczne, Chór Nauczycielski, Echo i Arjon), które brzmiały pięknie i śpiewały niezawodnie. Polskie Radjo wymówiło się od transmisji tej wzorowej produkcji.

W ostatnich tygodniach dyrektor Wielkopolskiej Szkoły Muzycznej dr. Piotrowski wystąpił z wykonaniem „Missy Solemnis" Beethovena. Zebrał do tego bardzo dobry zespół chóralny (trochę słabe tenory), złożony z uczniów Szkoły i słuchaczy Wyższego Kursu Nauczycielskiego, a zato zupełnie niewystarczający zespół orkiestrowy. Dobrze przygotowani byli soliści z wyjątkowo ładnemi i dobrze szkolonemi głosami (za wyjątkiem tenora znów).

Do rozstrzygnięcia pozostaje kwestja: dlaczego z tym dobrym wprawdzie (wyłączyć trzeba orkiestrę), ale zbyt świeżym i niewyrobionym zespołem uczniowskim postanowiono wykonać właśnie „Missę Solemnis“?

Jeśli mowa o mszach, to należy wspomnieć o wykonaniu mszy e-moll Brucknera przez chór kościoła Zmartwychwstańców (dyr. Latoszewski) podczas Wielkiej Nocy.

Podczas Wielkiego tygodnia i Świąt chór katedralny ks. Gieburowskiego wykonał jak zwykle wspaniały program liturgiczny, ściągający zwykle w tym czasie do katedry mnóstwo słuchaczy laickich.

Staraniem pp. Kamieńskich odbył się w pałacu Działyńskich wieczór rokokowy z szeregiem dobrze dobranych aryj Mozarta i jegoż znanym Lustspielem „Schauspieldirektor“.

Z chóralnych wieczorów należy zanotować jubileuszowy koncert chóru kościelnego św. Łazarza (dyr. Dorożała) z bardzo poważnym i dobrze wykonanym programem. Stwierdzić przy okazji należy coraz wyraźniejsze postępy w rozwoju poznańskich chórów kościelnych. Inny chór „Lutnia“ z Dębca (przedmieście) wystąpił z bardzo awangardowym programem, wykonując pieśni kurpiowskie—chóralne i solowe Szymanowskiego, bardzo eksperymentalne pieśni Maciejewskiego, nast. Raczkowskiego, moje i innych, już dalej od awangardy stojących, jak mistrz Nowowiejski np. i t. p.

Było to oczywiście nieco ryzykowne, ale świadczące równocześnie o niemałych zdolnościach wykonawczych tego rodzaju chórów.

Dyrygentem tego zespołu jest p. Weigt, nauczyciel.

Recitali było sporo. Najważniejsze to: pp. Podlewskiej, Lisickiego, Johannesa Straussa (fortepian), Daum-Rogalińskiej (śpiew) i Bodth'a (skrzypce). Z kameralnych nie było tym razem nic, za wyjątkiem współudziału członków kwartetu Tow. Muzycznego, w koncercie p. Daum-Rogalińskiej, gdzie wykonano pierwsze trio Poradowskiego.

Im częściej słucham muzykę kameralną Poradowskiego, tem lepszą sobie o niej wyrabiam opinję i tembardziej się dziwię, dlaczego poza Poznaniem nie dostrzega jej nikt. Dlaczego jej nie grają, dlaczego nie wydają, choć ciągle się słyszy narzekania na brak tego gatunku twórczości u nas.

To jest także jedna z tajemnic stolicy. *St. Wiechowicz.*

KRAKÓW.

Dalecy od złudzeń, możemy stwierdzić jednak w bieżącym sezonie dość znaczne ożywienie ruchu muzycznego na terenie Krakowa. Wyraziło się ono głównie zorganizowaniem 4-ch koncertów symfonicznych z udziałem wybitnych polskich artystów i całego szeregu pomniejszych imprez, o czem szczegółowiej pisaliśmy już w poprzednich sprawozdaniach. Podkreślamy tem chętniej to zjawisko, albowiem przyczyniły się do tego przedsiębiorczość, wytrwałość i inicjatywa miejscowych organizacji i stowarzyszeń muzycznych, mających zadanie b. ciężkie dla braku poparcia materjalnego zzewnątrz, a liczących głównie na zamiłowanie do muzyki zarówno wykonawców jak i publiczności krakowskiej. Można zaryzykować twierdzenie, że również i sami muzycy wykazują obecnie większą wydajność pracy, wzmocnieni moralnie przez nowy prąd, jaki zapanował w tym roku w referacie muzycznym krakowskiej rozgłośni.

Praca muzyczna tej niezwykle skromnej w zasięg radjostacji, przewyższająca zresztą ilościowo a b. często i jakościowo jedną z 6-krotnie silniejszych od niej

radjostacji polskich, nie może nie mieć korzystnego wpływu na intensywność i podniesienie poziomu życia muzycznego naszego miasta. Jeżeli da się w Krakowie zaobserwować równocześnie pewien spadek występów zagranicznych wirtuozów, to nie mamy z tego tytułu powodu do poważniejszych zmartwień (tymczasem musimy kontentować się owocami własnej pracy).

Obecnie możemy zanotować 2 ostatnie w tym sezonie koncerty Filharmonji krakowskiej. Na jednym z nich wykonano Nowowiejskiego L'enfant prodigue, Strawińskiego Skerco symfoniczne i koncert wiolonczelowy Saint-Saënsa. Dyrygent Feliks Nowowiejski, solistka — Zofja Adamska. Nie omówimy bliżej tego koncertu gdyż nie mogliśmy go słyszeć. Koncert, na którym wykonano Requiem Berlioza pod dyrekcją Bolesława Wallek-Walewskiego z udziałem krakowskiego tenora Zbysława Woźniaka — słyszeliśmy przez radjo i dlatego opinja nasza o wykonaniu dzieła tego, pozbawionego zresztą wdzięku i natchnienia, wartościowego dla współczesnego słuchacza, musi podlegać pewnym zastrzeżeniom dotyczącym niedoskonałości naszych radjoodbiorników. Tem niemniej można było ustalić duże braki z powodu nie dość trafnego ustawienia mikrofonu, a jeszcze większe — z powodu nieuwzględnienia przez dyrygenta omawianego koncertu skłonności kotłów i blachy do forsowania. W transmisji Requiem z Krakowa part chóralny tenora, naogół b. wysoko pisany, tem samem mający dane, aby dość łatwo dominować nad innemi grupami, w wielu wypadkach był dla ucha radjosłuchacza zupełnie nieuchwytny, a całość zespołu chóralnego nikła w miarę odzywania się rywalizujących w głuszeniu blaszanych instrumentów dętych.

Chcielibyśmy przypadkowi tylko przypisać transmitowanie na kwadrans przed krakowską audycją chóralno orkiestrowego dzieła Haendla z Gewandhausu w Lipsku. To zestawienie pozwoliło wyprowadzić wniosek, że w Polsce materjał chóralny poważnie szkolony mógłby być chlubą naszej muzyki, kiedy jednocześnie upewniło ono nas, że stan naszych aparatów orkiestrowych przedstawia się b. ponuro, a wręcz—beznadziejnie, jeśli chodzi o instrumenty dęte. Niestety przyszłość nie obiecuje nam polepszenia tego stanu rzeczy.

Milczeniem możnaby pominąć ostatni koncert Kameralnego Zespołu Instrumentalnego pod kierownictwem artystycznem krakowskiego altowiolisty Stefana Schleichkorna, gdyby nie jego wiele zapowiadająca nazwa. Ten „uroczysty koncert poświęcony twórczości Bacha i Haëndla" był — według zdania poważnych muzyków — tandetnie wykonany (zatem nie żałujemy, żeśmy go nie słyszeli) i nie przynosi chluby zespołowi, aspirującemu do poważnej pracy; nie doda ten „uroczysty" koncert laurów i p. Schleichkornowi, zdolnemu, lecz nadużywającemu reklamy muzykowi (najlepszy polski altowiolista!?). Takie, publiczność wabiące zachwalanie „własnego towaru" nie uchodzi w żadnym razie byłemu studentowi wydziału muzykologicznego.

W odmiennem świetle postawił siebie krakowski skrzypek i kompozytor — Artur Malewski, występując z tym samym zespołem. Jego koncert kompozytorski świadczy korzystnie o wysiłkach twórczych tego muzyka, pozbawionego bezpośredniego obcowania z poważniejszą orkiestrą symfoniczną oraz samotnie borykającego się z trudnościami zawodu kompozytorskiego. Koncert powyższy, na którym wykonano kwartet smyczkowy, 2 utwory fortepianowe, „Żywioły Tatr", 2 utwory na instrumenty dęte z melodeklamacją oraz sekstet smyczkowy — pozwala zauważyć dość znaczną ewolucję i pogłębienie intencji krakowskiego kompozytora. Trudno obecnie już mówić, jakie będzie „ostatnie słowo" tego młodego jeszcze twórcy. Wydaje się jednak, że zaczyna on „rozsmakowywać się" w góralszczyźnie, ulega-

jąc prądowi, któremu dał życie Szymanowski. Jeśli chodzi o poszczególne utwory Malewskiego, to w kwartecie dostrzegamy najbardziej jasną i prostą tematykę, w której rytmika odgrywa pokaźną rolę. Pewnego zamglenia inwencji można dopatrzeć się w sekstecie smyczkowym, który pozatem cechuje większe wyrafinowanie faktury. Tam też kompozytor udatnie walczy z wpływami Debussy'ego. 2 utwory do słów Tuwima i Młodożeńca wyraziste i interesujące wymagają innego „podania", aby wartości w nich ukryte nie przeszkadzały jedne drugim. Malawski musi się zgodzić, że zespół instrumentów dętych jest w swych minjaturach tylko akompanjatorem recytatora, który nieskrępowany dynamiką gry swego partnera może wówczas mówić zarówno podniesionym głosem jak i szeptem. W trzech innych utworach noszących nazwę „Żywioły Tatr", młody nasz kompozytor pokusił się o muzyczne oddanie Morskiego Oka, lawiny i „halnego". Wykonanie tych obrazków utwierdziły nas w przekonaniu, że „recepta" na obsadę instrumentów nie była w 100-u procentach trafnie przez niego wybrana. Obsada ta (kilka instrumentów drewnianych dętych i róg) wystarczyła dla oddania wyrazu Morskiego Oka, utworu b. udatnego w tym zbiorku. Dwa pozostałe — domagały się bogatszej szaty instrumentalnej i szerszego rozwinięcia. W brzmieniu tych utworów, wiele pozostawiającego do życzenia, brakowało często basu. W utworach fortepianowych jesteśmy skłonni dopatrywać się „szukania" (Robot) i braku przekonywującej inwencji (Taniec Arabski).

Kończąc niniejszem sprawozdaniem całoroczny przegląd życia muzycznego w Krakowie, nie możemy nie wspomnieć na tem miejscu o społecznem znaczeniu pracy małego zespołu orkiestrowego bursy ks. Kuznowicza, gdzie są dawane muzyczno-teatralne widowiska, mające stałe i b. znaczne powodzenie u sfer pozbawionych innego żywego kontaktu z muzyką.

Z. D.

LWÓW.

Sezon koncertowy pogrążył się już w głębokim śnie letnim. W Filharmonji lwowskiej, która ma w minionym sezonie szereg świetnych koncertów za sobą, zaznaczyło się w drugiej połowie sezonu (marzec — maj) pewne opadanie linji idącej początkowo tak stromo w górę. Rakietą muzyczną, która oślepiła Lwów, był znów Neumark, dając na zakończenie sezonu Filharmonji symfonję Haydna, jakiej Lwów nie pamięta. Ponadto dyrygowali: Wiłkomirski (który dał chrzest groteskowej suicie młodego kompozytora lwowskiego, Jakóba Munda), Berdjajew, rozmiłowany w pustej błyskotliwości Czajkowskiego i Rimski-Korsakowa, Nowowiejski, który przedstawił się jako kompozytor muzyki religijnej, wierny „Parsifalowi". Solistami koncertów Filharmonji byli: Czapliński, Temianka, Drzewiecki i młodziutki Portnoj, (w popularnym wieczorze pod batutą niedojrzałego jeszcze do pulpitu Altenberga).

P. T. M. wystawiło 9. symfonję Beethovena, wykazując znów świetne brzmienie chórów (dyrekcja: Sołtys, soliści: Platówna, Leska, Woliński, Michałowski, chór P. T. M., zasilony chórem „Echa Macierzy", orkiestra Filharmonji lwowskiej); bardzo dobrze przygotowanem „Niemieckiem Requiem" Brahmsa dało P. T. M. jeden z najpiękniejszych wieczorów sezonu (dyr. Sołtys, soliści: doskonała w roli śpiewaczki oratoryjnej Cywińska i Biccio, chór P. T. M., orkiestra Filharmonji).

Paradoksalna sytuacja naszego życia muzycznego nie uległa zmianie: cały ruch koncertowy ograniczał się do koncertów Filharmonji i P. T. M., brakło zupełnie muzyki kameralnej i solistów. Biuro koncertowe Tuerka nie wykazało (poza Filharmonją, której administrację prowadziło w minionym sezonie) — najmniejszej

inicjatywy. Gdy Polska zachwycała się Hofmanem, Lwów mógł go podziwiać wyłącznie przez radjo. Na tem gorętsze uznanie zasługuje ostatnio zrealizowana myśl tanich koncertów najznakomitszych profesorów konserwatorjum P. T. M. Wieczory te mają wszelkie dane, aby stać się czynnikiem kultury muzycznej o doniosłem znaczeniu społeczno-wychowawczem. Inauguracją tych koncertów był niezapomniany wieczór beethovenowski Muenzera; w drugim koncercie, poświęconym Bachowi, wystąpili z wielkiem powodzeniem Czapliński i Muenzer (świetne wykonanie koncertu d-moll), akompanjującą orkiestrę prowadził Sołtys. Słowo wstępne wygłosił w obu wieczorach Koffler, interesując głęboko pomyślanem podejściem do tematu.

Operę, która przed dwoma laty zginęła w pełnym rozkwicie na brak funduszów, ciągle Lwów opłakuje. O aktualności tej instytucji we Lwowie świadczy fakt, że się kwestję opery ciągle w prasie omawia i z różnych stron oświetla. Dziś trudno jeszcze przewidzieć, jaki obrót sprawa weźmie.

J. F.

WILNO.

Życie muzyczne Wilna ogniskuje się obecnie w trzech punktach: na estradzie koncertowej, w orkiestrze symfonicznej i klubie muzycznym.

Na estradzie słyszeliśmy p. Drzewieckiego w b. dobrej formie pianistycznej, fantastyczną Marian Anderson, najlepszą chyba śpiewaczkę, jaką słyszeliśmy w ostatnich latach, skrzypków Manena i Vasę Prihodę, naprawdę wybitnych wirtouzów. Prócz tego z orkiestrą symfoniczną grali pianista Kon (koncert f-moll Chopina) oraz Irena Dubiska (koncert Czajkowskiego). Na tych występach prawdopodobnie sezon w tym roku wyjątkowo udany skończy się. Zapowiedziano recital Szpinalskiego, który po powrocie z Ameryki nie grał jeszcze na estradzie wileńskiej.

Orkiestra prowadzi swoją akcję symfoniczną dalej. Pokazało się, że Koncerty z gościnnym występem Bierdjajewa cieszyły się ogromnem powodzeniem. Akcja ORMUZ'u w tym zakresie okazała się niezwykle doniosłą, wprowadzając nareszcie oddawna pożądaną zmianę przy pulpicie dyrygenckim.

Klub muzyczny poświęcił jeden wieczór Schubertowi (wykonawcy pp. Grabowska, Hleb-Koszańska i Katz). Najbardziej interesującym wieczorem był koncert kompozytorów wileńskich. Fizjonomja Witolda Rudzińskiego (trio na flet, obój i fortepian) zyskuje na wyrazistości; młody ten muzyk posiada rozmach i werwę i wcale pokaźną technikę kompozytorską. Suita baletowa Sylwestra Czosnowskiego (na fortepian) dobrze brzmi na fortepianie pomimo, że przerobiona została z partytury orkiestralnej. Rymy dziecięce Stanisława Węsławskiego, nieźle pomyślane, wykazują brak rzetelniejszego rzemiosła i nie wykraczają poza dobre amatorstwo. Pieśni G. Taitelbauma wypadły interesująco. Wieczór ten wykazał, że w Wilnie powstaje grupa kompozytorów, pełna poważnych zadatków na przyszłość.

Irma.

KATOWICE.

Sprawozdanie z ruchu koncertowego w Katowicach za okres od początku grudnia roku ubiegłego do chwili bieżącej, obejmować musi tyle pozycyj, że zmuszony będę zastosować styl prawie telegraficzny, aby pomieścić je w szczupłych ramach korespondencji. Gwoli przejrzystości najpierw przedstawię wykaz imprez, organizowanych przez Towarzystwo Muzyczne w Katowicach (prezes — p. vice-wojewoda śląski Saloni, kierownik artystyczny—Faustyn Kulczycki dyrektor Śląskiego Konserwatorjum Muz. w Katowicach), które odbywały się częściowo w Teatrze Pol-

skim w Katowicach, częściowo w Sali koncertowej Konserwatorjum, częściowo w Chorzowie.

Będę cytował w porządku chronologicznym.

W początkach grudnia — recital śpiewaczki wiedeńskiej, Walentyny Czuchowskiej.

III koncert symfoniczny Towarzystwa Muzycznego. Udział biorą: Orkiestra symf. Tow. Muz. pod dyrekcją prof. Zb. Dymmka (w programie: Gretry, Dukas), solistki: Stefanja Allinówna (fortepian — warjacje symfoniczne Francka z orkiestrą), oraz Marja Bielicka (mezzo-sopran — pieśni Zbigniewa Dymmka z orkiestrą — pierwsze wykonanie).

W styczniu, ze względu na przerwę świąteczną, Towarzystwo muzyczne żadnych imprez nie organizowało.

W lutym — recital fortepianowy Wiktora Łabuńskiego. W lutym — Koncert organizowany w porozumieniu z „Ormuzem", wykonawcy: Stanisława Korwin-Szymanowska (sopran) i Henryk Sztompka (fortepian).

W marcu — IV koncert symfoniczny Tow. Muz. W programie wyłącznie utwory Dr. Marjana Cyrusa-Sobolewskiego, prof. Śl. Kons. Muz., z okazji 25-cio lecia jego działalności kompozytorskiej. Współudział: Orkiestra pod dyr. Zb. Dymmka, solistka: Irena Strokowska-Faryaszewska (śpiew — pieśni przy akompanjamencie fort. kompozytora).

W marcu również — recital skrzypcowy Stefana Frenkla.

W kwietnia — V koncert symfoniczny Tow. Muzycznego, wykonawcy: Orkiestra symf. pod dyr. Walerjana Bierdjajewa (w programie: Wstęp do Lohengrina, IV symfonja Czajkowskiego), solistka: Eugenja Umińska (skrzypce — koncert d-dur Brahmsa).

Recital śpiewaczy Ireny Strokowskiej-Faryaszewskiej.

W maju — VI (ostatni w sezonie) koncert symfoniczny Tow. Muz. Współudział: Orkiestra symf. pod dyr. Faustyna Kulczyckiego (w programie: Symfonja „Pastoralna" Beethovena, Uwertura Nicolai'ego), soliści: Margerita Trombini-Kazuro (klawesyn — koncert f-moll Bacha z orkiestrą), oraz Józef Cetner (skrzypce — koncert d-dur Beethovena).

Z kolei przystąpić należy do najdonioślejszego bodaj wyczynu Towarzystwa Muzycznego, jakie jest systematyczne prowadzenie audycyj szkolnych w postaci poranków symfonicznych z prelekcjami, niejednokrotnie z udziałem solistów, w Katowicach i w Chorzowie. Wykonywano utwory wszelkich epok i stylów, ze szczególnem uwzględnieniem twórczości polskiej. Poranków tych w roku bieżącym zorganizowano 18-cie, z tego w Katowicach — 12, w Chorzowie — 6. Niektóre z nich były powtarzane parokrotnie (jeden nawet czterokrotnie!), oddzielnie dla młodzieży szkół średnich, oddzielnie dla szkół zawodowych, wreszcie dla szkół powszechnych. Udział brała Orkiestra symf. Tow. Muz. pod dyr. dyrektora Kulczyckiego oraz prof. Dymmka, gościnnie wystąpił również dwa razy bardzo obiecujący młody dyrygent z Warszawy, p. Olgierd Straszyński. Prelekcje wygłaszali: prof. Wanda Chmielowska, dr. Adam Mitscha, prof. Tadeusz Prejzner, pp.: Nigrin, Rykała, Seweryński. Brali również niejednokrotnie udział soliści: prof. Józef Cetner (skrzypce), p. Irena Lewińska (sopran), oraz p. Leopold Janicki (tenor). Ubolewać należy, że z powodu braku odpowiednich fortepianów w szkołach, lub w lokalach, gdzie odbywały się audycje, propaganda literatury fortepianowej nie może być przedsiębrana, gdyż każdorazowe ewentualne koszty przewożenia fortepianów koncertowych nie wytrzymałyby i tak już bardzo trudnej kalkulacji. Entuzjastyczne objawy zachwytu mło-

dzieży, zapełniającej zawsze szczelnie sale podczas poranków, są dowodem, że akcja Tow. Muzycznego trafiła na grunt podatny i że wybrano właściwy moment, za co inicjatorowi tej akcji, dyrektorowi Śl. Konserwatorjum Muz. w Katowicach, Faustynowi Kulezyckiemu, oraz jego sumiennemu współpracownikowi, prof. Dymmkowi, wyrazić należy słowa wdzięczności i uznania.

Poza imprezami, organizowanemi przez Towarzystwo Muzyczne, miały miejsce inne imprezy, które wyliczę gwoli uzupełnienia obrazu całokształtu życia muzycznego stolicy Śląska. A więc:

Jeszcze w jesieni — recitale fortepianowe Imre Ungara i Stan. Niedzielskiego.

W grudniu — recital organowy Tadeusza Goreckiego z Paryża w kościele św. św. Piotra i Pawła w Katowicach.

W styczniu — recital skrzypcowy Bronisława Gimpla.

W lutym — recital skrzypcowy Colletty Frantz, zorganizowany przez „Alliance française".

W kwietniu — recital skrzypcowy laureatki konkursu im. Wieniawskiego, Ginetty Nereu.

W kwietniu również odbyła się Akademja koncert ku czci zmarłego prof. Śląskiego Instytutu Muzycznego w Katowicach, Konstantego Gawryłowa.

Wreszcie w maju — koncert na cele harcerskie, współudział: Helena Ostrzyńska (fortepian), Irena Strokowska-Faryaszewska (śpiew), Alina Nitschówna (recytacje).

Następnie — recital fortepianowy Marji Smyczyńskiej, oraz recital młodego śpiewaka śląskiego, Tadeusza Berala, tenora opery warszawskiej.

Katowice, jako ośrodek bardzo żywo pulsującego życia śląskiego, odczuwają tem wrażliwiej wszelkie wahania, związane z obecną niepomyślną konjukturą ekonomiczną — odbija się to w rezultacie na frekwencji publiczności koncertowej.

Ostatnio daje się zauważyć pewna poprawa — chciejmy wierzyć, że poprawa ta nie jest chwilowa — a nie wątpię, że czynniki, kierujące życiem muzycznem na Śląsku z Towarzystwem Muzycznem na czele, zrobią wszystko, co w ich mocy, aby dotychczasowe ich wysiłki nie poszły na marne — i nie przestaną ich kontynuować.

Herbert Krzok.

BYDGOSZCZ.

Ruch koncertowy Bydgoszczy w bieżącym sezonie miał kilka wartościowych i pięknych pozycyj. Większość z nich minęła jednak bez żywego echa i utonęła w szarzyźnie dnia codziennego, wśród całkowitej obojętności miejscowego społeczeństwa. Między pracą miejscowej grupy muzyków, a ogółem publiczności coraz silniej uwidacznia się brak wzajemnego zrozumienia. Wina tu leży raczej po stronie publiczności, która najwyraźniej bojkotuje wszelkie imprezy muzyczne. Najsilniejszą frekwencją cieszą się w Teatrze Miejskim... przedstawienia operetkowe, które, naginając się do pojęć miejscowych, także zaliczyć muszę do pozycyj muzycznych.

Cały ruch koncertowy uzależniony jest tu całkowicie od miejscowych instytucyi społecznych i dobroczynnych, które przejęły w swe ręce organizację wszelkich imprez. Oczywiście, że głównym motorem są tu względy kasowe, nie może więc być mowy o racjonalnej organizacji ruchu koncertowego. Zresztą „zrobienie kasy" jest dla każdego organizującego koncert towarzystwa połączone z ogromnym wysiłkiem wobec zupełnego braku zapotrzebowania w tej dziedzinie u publiczności bydgoskiej.

„ORMUZ" przyszedł tu z pomocą, dostarczając pierwszorzędnych artystów miejscowym organizacjom na warunkach zapewniających dochodowość imprez. Mieliśmy z tej racji dwa nader interesujące koncerty (trzeci w maju został odwołany

z powodu żałoby narodowej) z ramienia ORMUZU. W pierwszym (listopa) udział brali: St. Korwin-Szymanowska i Henryk Sztompka; w drugim (grudzień): Irena Dubiska i Wiktor Łabuński, a więc artyści, których w obecnych warunkach nie usłyszelibyśmy w Bydgoszczy, gdyby nie pożyteczna działalność „ORMUZ'u".

Pozatem koncertowali w Bydgoszczy pianiści: Stanisław Niedzielski, który w swych dorocznych recitalach, przed wyjazdem z kraju po ferjach letnich, prezentuje rodzinnemu miastu swe poważnie rozwijające się umiejętności pianistyczne, zwłaszcza w zakresie zdobyczy technicznych; Zygmunt Lisicki, który w interesującym programie recitalu zaprezentował swe nieprzeciętnej miary walory estradowe: szczery temperament, ciepły ton i wyrównana technika; oraz Edmund Rösler z koncertem fortepianowym f-moll — Chopina z tow. orkiestry Miejskiego Kons. Muzycznego. Skrzypce reprezentowane były recitalem znakomitego w swych umiejętnościach technicznych, a niezbyt zaciekawiającego interpretacją J. Manen'a.

Na specjalną uwagę zasłużył sobie koncert symfoniczny orkiestry Miejskiego Kons. Muz. pod dyr. Zdzisława Jahnkego, który wzniósł uczniowski zespół orkiestrowy do poważnego poziomu i zdobył szczere uznanie dla swych umiejętności kapelmistrzowskich. Wykonane zostały: P. Czajkowskiego: Serenada na smyczkową orkiestrę, J. Paderewskiego: Koncert fortepianowy a-moll (solistką była uczenica wyższego kursu Miejsk. Kons. Muz.) i A. Dworzaka: Symfonja e-moll „Z nowego świata". W Wielki Czwartek odbył się doroczny koncert oratoryjny Miejsk. Kons. Muz. Głównym punktem programu było oratorjum A. Dworzaka—Stabat Mater.

Nie można pominąć milczeniem działalności niedawno powstałej Sekcji Muzycznej przy Kole Pracowników Oświatowych, starającej się zorganizować krzewienie oświaty muzycznej wśród wszystkich warstw społeczeństwa miejscowego, urządzając bezpłatne koncerty, o mniej lub więcej poważnym charakterze.

Jerzy Stefan.

GDAŃSK.

Polski ruch muzyczny w Gdańsku—względnie sprawa muzyki polskiej w Gdańsku, to zagadnienie bardzo skomplikowane. Przyczyną tego jest fakt, że zagadnienie to, nie może być traktowane jako zamknięte samo w sobie, jako obejmujące jedynie całokształt spraw polskiego życia muzycznego w Gdańsku. Łączy się ono bowiem ze sprawą większą i ważniejszą, której na imię „życie kulturalne Polonji Gdańskiej". W tem ogólnem zagadnieniu, zajmuje jednak sprawa życia muzycznego miejsce dosyć ważne, zdobywa też dla siebie coraz więcej zainteresowania ze strony zarówno czynników oficjalnych polskich, jak ze strony organizacyj społecznych, jak wreszcie ze strony samego społeczeństwa.

Coraz więcej ludzi odpowiedzialnych mniej lub więcej za polskie sprawy kulturalne w Gdańsku godzi się z tem, że dla należytego wychowania narodowego grupy polskiej, dla utrzymania jej odrębności narodowej, w morzu niemczyzny panoszącej się na tym terenie i propagującej swą kulturę bardzo różnorakiemi sposobami—należy także umuzykalnienie tej g upy i to zarówno ogólne, jak przedewszystkiem umuzykalnienie jej w duchu narodowym. I w tym duchu ma od pewnego czasu starania, a starania te zaczynają stawać się widocznemi w terenie, w tem zrozumieniu, że obecnie można w Gdańsku wogóle mówić o polskim ruchu muzycznym jako takim. Skromny to ruch—brak mu jeszcze tętna—brak krwi—ale w każdym razie zaczyna on pulsować.

W obecnym stanie widoczne są w polskim ruchu muzycznym w Gdańsku trzy ośrodki—połączone jednak bardzo licznemi węzłami, już to natury personalnej, już też organizacyjnej. Ośrodkami tymi, w których koncentruje się i wyczerpuje

polskie życie muzyczne w Gdańsku, to liczne polskie chóry, Polskie Towarzystwo Muzyczne, Polskie Konserwatorjum Muzyczne Macierzy Szkolnej i wreszcie Departament Wychowania Obywatelskiego Związku Polaków, organizacji polityczno-społecznej, która ogarnia całokształt życia polskiego w Gdańsku, a więc także zajmuje się częściowo sprawami polskiego życia muzycznego

Najdawniejszemi placówkami muzycznemi, bo spoglądającemi częściowo na tradycję przedwojenną, to polskie chóry w Gdańsku. Jest ich kilka. Najważniejsze z nich to „Lutnia", „Cecylja", „Moniuszko" i t. d W historji swej mają one zarówno bogate jak i skromne karty. Zależało to zawsze i zależy nadal od tętna życia polskiego w Gdańsku. Jeśli to życie rozwija się, jeśli tętno jego biło mocno, to także te chóry rozwijały się, miały dużo członków, którzy chętnie chodzili na próby, miały dyrygentów, którzy chociaż czasem bardzo „po swojsku", ale zato z zapałem wypełniali swe obowiązki artystyczne. Do najlepszych polskich chórów w Gdańsku należał przez dłuższy czas chór męski „Moniuszko", który wybił się swego czasu nawet na czoło chórów pomorskich, a także zyskiwał uznanie i poklask na ogólnopolskich zjazdach śpiewaczych. Rekrutował się częściowo z elementu miejscowego, częściowo zaś z przybyszów z Polski, pracujących w Gdańsku w różnych firmach, władzach i urzędach, specjalnie zaś na koleji i na poczcie. Dlugoletnim jego dyrygentem był miejscowy muzyk i kompozytor pan Tadeusz Tylewski. Z powodu przeniesienia Dyrekcji kolejowej z Gdańska do Bydgoszczy i Torunia, stan personalny chóru „Moniuszko" zmniejszył się, śpiewacy częściowo odjechali, nowi nie znaleźli się dotychczas, zmieniła się osoba dyrygenta i chór na jakiś czas stracił sporo na swej wartości. Są jednak pewne widoki, że po wakacjach sprawa zmieni się na lepsze. Wszystkie chóry polskie w Gdańsku są skoncentrowane w Gdańskiem Okręgu śpiewaczym, utrzymującym bardzo ścisły związek zarówno artystyczny, jak i ideowy z okręgami śpiewaczemi na Pomorzu.

Dalsze ośrodki muzyczne t. j. Polskie Towarzystwo Muzyczne i Polskie Konserwatorjum Muzyczne spoglądają dzisiaj na 10-letni okres swej działalności. Podobnie jak przy chórach polskich w Gdańsku, także i życie tych placówek przechodziło różnorodne koleje. W założeniu swem miało Polskie Towarzystwo Muzyczne być organizacją powołaną do zorganizowania życia muzycznego w Gdańsku; ono założyło i miało utrzymywać Konserwatorjum Muzyczne, by dać w ten sposób polskiej części ludności możność kształcenia się w polskiej szkole muzycznej; ono, przy pomocy polskich czynników oficjalnych w kraju i Gdańsku, urządzało koncerty artystów i muzyki polskiej, ono stworzyło orkiestrę symfoniczną, która miała bardzo piękne karty w swej „historji" chociażby tylko wspomnieć, że na jednej z uroczystości narodowych, odegrała ta orkiestra poraz pierwszy w Gdańsku — Wagnera „Polonja" — i to odegrała pod względem muzycznym bardzo wartościowo. Prezesem Towarzystwa a zarazem dyrektorem Konserwatorjum był w tym czasie pan Jan Niwiński. Kiedy przed niespełna dwoma laty osłabło przejściowo tętno życia polskiego w Gdańsku, przez odejście z Gdańska kilku polskich placówek i urzędów, oraz kiedy przed niespełna 1½ rokiem odszedł z Gdańska p. Niwiński— życie muzyczne polskie zaczęło zamierać i to w tempie niebezpiecznie prędkiem. Zainteresowały się jednak tą sprawą polskie czynniki oficjalne a przedewszystkiem Polska Macierz Szkolna, to jakgdyby Polskie Ministerstwo Oświecenia Publicznego w Gdańsku i dzięki staraniom tych czynników sprawa ta weszła na nowe tory. Weszła zaś na nowe tory od czasu powołania do Gdańska na stanowisko dyrektora Konserwatorjum Muzycznego p. Kazimierza Wiłkomirskiego z Warszawy. Przyjazd jego do Gdańska zapoczątkował, można śmiało powiedzieć, nową erę w miejscowem

życiu muzycznem. Pan Wiłkomirski, którego przybycie do Gdańska poprzedziła jego sława, jako najwybitniejszego wiolonczelisty polskiego, jako dyrygenta i kompozytora, zabrał się po przybyciu na miejsce, dosłownie prawie „z zakasanemi rękami“ do pracy. Zabrał się z długoletniem fachowem doświadczeniem i z prawdziwie młodzieńczym zapałem.

Od przeszło roku — ruch muzyczny w Gdańsku jest związany ściśle z jego nazwiskiem i nazwiskami jego współpracowników, a przedewszystkiem siostry jego p. Marji Wiłkomirskiej. Objąwszy kierownictwo Konserwatorjum, objął p. Wiłkomirski także prezesurę Towarzystwa Muzycznego i przystąpił do budzenia, na ogół śpiących od pewnego czasu, zainteresowań muzycznych polskiego społeczeństwa. Rzeczywistość nałożyła jego zamiarom i poczynaniom pewne wiązy; nie mógł, i ciągle jeszcze nie może myśleć o stworzeniu np. orkiestry symfonicznej, dlatego ograniczył swą działalność na teren muzyki kameralnej i występów solowych, na teren działalności chórów, oraz na teren pracy pedagogicznej w Konserwatorjum.

W okresie roku t.j. od maja 1934 odbyło się w Gdańsku 10 koncertów kameralnych; pierwsze cztery, to były jakgdyby próby urządzane bezpłatnie w lokalu Polskiego Towarzystwa Muzycznego; wystąpiły zupełnie bezinteresownie siły profesorskie Konserwatorjum, naturalnie z inicjatorem p. Wiłkomirskim na czele. Osiągnęły te koncerty swój cel; zbudziły zainteresowanie przedewszystkiem wśród młodzieży i wśród tych, właściwie dosyć licznych polskich miłośników muzyki, którzy z konieczności musieli chodzić na koncerty niemieckie, nie chcąc być wogóle pozbawionymi muzyki. Kiedy p. Wiłkomirski został prezesem Towarzystwa Muzycznego, zorganizował cykl koncertów historycznych, obejmujący całokształt muzyki od Haydna i klasyków, poprzez romantyzm, Chopina, poprzez Brahmsa i Griega, do czasów najnowszych, ze specjalnem uwzględnieniem muzyki polskiej ostatniej doby. Koncertów takich odbyło się 5. Jeden z nich poświęcony twórczości Chopina był prawdziwą ucztą muzyczną a równocześnie narodową manifestacją. Wykonawcami na koncertach, poprzedzanych każdorazowo bardzo piękną, i literacko i muzycznie prelekcją, wygłoszoną przez p. Wiłkomirskiego, byli przedewszystkiem sam p. Wiłkomirski i siostra jego pani Marja Wiłkomirska, następnie z grona profesorskiego Konserwatorjum, panie Bereśniewiczowa (fortepian), Budzyńska (śpiew) i pan Roesner (skrzypce), także inne artystki i artyści jak pani Gadejska (śpiew), pani Marja Tańska (fortepian), panowie Wiłkomirski Alfred (altówka), Schenker (skrzypce) i t. p. Koncerty te zyskały sobie pewną sławę lokalną i powstała już pewna grupa bywalców, którzy żadnego z nich nie opuścili. Szczupłość niniejszego sprawozdania nie pozwala omówić chociażby pobieżnie obecnych poczynań, oraz zamiarów na niedaleką przyszłość odnośnie do spraw chóralnych i orkiestralnych, lecz koniecznie trzeba chociaż kilka słów poświęcić pracy Konserwatorjum Muzycznego. Staje się ono powoli pierwszorzędną placówką pedagogiczno-muzyczną, która, co do walorów swych, może śmiało konkurować z miejscowemi zakładami niemieckiemi, a nawet pod pewnemi względami je przewyższa. Pewnego rodzaju rewelacją był, pierwszy bodaj wogóle w Gdańsku polski popis muzyczny.

Tak przedstawia się w bardzo ogólnym zarysie sprawa polskiego ruchu muzycznego w Gdańsku. Jesteśmy tu na miejscu jak najlepszej myśli co do przyszłości i wierzymy, że usiłowania prawdziwych muzyków i wychowawców, jakich obecnie w Gdańsku posiadamy, przyniosą plon i powiększą zastępy polskiej braci muzycznej w Gdańsku.

P. S. P.

PARYŻ.

STOWARZYSZENIE MŁODYCH MUZYKÓW POLAKÓW W PARYŻU, istniejące już dziewięć lat, nadal utrzymuje i rozwija swą działalność. Dowodem jej był koncert, zorganizowany 31-go stycznia w sali Ecole Normale, na którym Marja Modrakowska odśpiewała trzy cykle pieśni (Maciejewskiego, Mycielskiego i Szeligowskiego) oraz pieśń Gradsteina, wszystko jako pierwsze wykonania. Nadia Boulanger i jej zespół wykonali „Kantatę Dziecięcą“ Woytowicza, oraz motety Zieleńskiego i Monteverdiego. Roman Totenberg odegrał po raz pierwszy „Canzonę“ Haendla-Fitelberga i „Andante“ Szałowskiego, wykonując ponadto szereg kompozycji J. Fitelberga, Szałowskiego i Wieniawskiego.

Częste i zawsze pełne sukcesu występy Marji Modrakowskiej, oraz koncerty pań: Dickstein, Massalskiej, Piaseckiej i Radwan, pp.: Kagana i Totenberga, świadczą chlubnie o talencie i pracy wirtuozów należących do Stowarzyszenia. Audycje miesięczne tej organizacji są dla każdego z nich przystępnym do popisu terenem. Zebrania towarzyskie utrzymują wzajemny kontakt przeszło trzydziestu muzyków, przebywających obecnie w Paryżu, zgrupowanych w Stowarzyszeniu, które w miarę swych możnosci służy im pomocą i radą wzajemną.

Ten pobyt w Paryżu, to dla muzyki polskiej kontakt ze sztuką i myślą Zachodu. Zarzucano nam w kraju, że artysta polski traci po dłuższym tu pobycie swe odrębności rasowe. Jak zawsze w dyskusji, prawda leży po obu stronach. Chodzi tylko o struny na których się wygrywa.

Nie posiadamy dotychczas polskiej „szkoły“ w muzyce, w tym sensie w jakim ją posiadają Niemcy, Italja, Francja czy Rosja. W XIX. i jeszcze na początku XX-go wieku kompozytorzy nasi, z wyjątkiem Chopina, zapatrzeni byli we współczesność, płynącą z Niemiec. Czy, piszac dzieła bezpośrednio oparte o polską tematykę ludową, lub dając swoim symfonjom czy operom polskie tytuły, byli oni bardziej polscy od generacji powojennej? Już przeszło stuletnia tradycja wykazuje nam, że prawdziwy talent tylko zyskuje na kontakcie z kulturą zachodnią. Szukali tego kontaktu najwięksi mistrzowie Europy Środkowej. Goethe i Chopin, Wagner i Strawiński nie utracili swoich cech rasowych w Paryżu czy Italji. Bez wpływu i tradycji nie istniał dotąd artysta. Chodzi więc tylko o wybór tego środowiska. Sądzimy, że oparcie muzyki polskiej jedną nogą o Paryż, może być dla niej tylko korzyścią. Taka jest w kilku słowach geneza i racja bytu Stowarzyszenia M. M. P. Zresztą, jest tu zawsze miejsce na opozycję. Wielu naszych muzyków odnosi się bardzo krytycznie do sztuki Strawińskiego czy Ravela, i do ostatnich nowalij Markiewicza czy Fracaix'a.

Po pełnych sukcesu występach baletów polskich Parnella w Opera Comique (których strona muzyczna nie była niestety dosyć starannie opracowana), oczekujemy tu wystawienia „Harnasiów“ Karola Szymanowskiego w Wielkiej Operze. Dyrekcja jej zachowała to dzieło na najświetniejszy tu okres: początek czerwca. Niewątpliwie data ta będzie jednym z kulminacyjnych punktów tegorocznego sezonu muzycznego w Paryżu.

Z. M.

TADEUSZ OCHLEWSKI

PO PIERWSZYM ROKU „ORMUZ'U“

Minął już pierwszy sezon koncertowy Ormuz'u. Roboty było wiele, ale jakże miłej i pełnej wrażeń! Nie zbrakło też przykrych niespodzianek i rozczarowań; przyniosły one jednak niemało doświadczeń, które znakomicie przydadzą się w przyszłości.

Spędziliśmy ten rok pracy pod wrażeniem, że robi się naprawdę coś dobrego i bardzo potrzebnego. Dla wszystkich tych, którzy nie byli bliskimi świadkami pracy Ormuz'u, wyniki jego działalności wydadzą się zapewne dość pokaźnemi.

Zostało bowiem zorganizowanych 335 koncertów publicznych i audycyj dla młodzieży szkolnej w 65 miastach. Wykonawcami tych koncertów było przeszło 50 wybitnych artystów polskich. Słuchało tych produkcyj przeszło 80.000 osób.

Prawdziwy jednak obraz i sens pracy Ormuz'u mogą ująć tylko ci, którzy zetknęli się bezpośrednio z entuzjastyczną reakcją audytorjum młodzieży i wdzięcznością społeczeństwa na prowincji.

Pragnąc przedstawić całokształt rocznej pracy należałoby przedewszystkiem podkreślić doniosły fakt inicjatywy: pierwszy wyraźny krok na nowej drodze został uczyniony — wbrew ogólnej zniechęcającej opinji o pustych salach na prowincji, które zawodowi impresarja nazywali „muzycznemi cmentarzami”.

Z kolei, ważnem się nam wydaje ujęcie akcji Ormuz'u w ścisłe ramy organizacyjne, które dały mu mocne podstawy i rozpęd na przyszłość. Wciągnięcie do współpracy instytucji kulturalnych i społecznych na prowincji sprawiło, że ruch muzyczny stał się dla nich sprawą bliską i żywotną.

Niemniej doniosłą stroną pracy Ormuz'u jest stworzenie ujścia ekspansji artystycznej. Niejednokrotnie spotkaliśmy się ze zdaniem artystów grających na prowincji, że odnajdują oni tam siebie i swój wyraz artystyczny. Po zimnych i obojętnych salach stolicy oddychają swobodniej i spotykają się z serdecznym oddźwiękiem.

Pragnąc opowiedzieć o szczegółach naszej całorocznej pracy jesteśmy zakłopotani od czego zacząć. Tak wiele bowiem materjału. Segregatory wypełniły się korespondencją, teczki napęczniały sprawozdaniami, mapa ubarwiła się zielonemi kółkami, oznaczającemi miasta już „zormuzowane“. Nie jest to już teraz dla nas *terra incognita* — każda nazwa miasta kojarzy się z konkretnym obrazem: znamy już ogólny nastrój miejscowy, poznaliśmy organizatorów koncertów, mamy dokładne informacje o salach, fortepianach, wiemy jak układać marszrutę objazdu.

Oto, naprzykład, Radzyń w województwie lubelskiem. Małe, ciche miasto, ozdobione starym, pięknie odnowionym palacem z uroczym jeleniem na wieży, wskazującym kierunek wiatru. Społeczeństwo jest tam zwarte, skonsolidowane. O wyraźnych potrzebach kulturalnych świadczy działalność „Towarzystwa Miłośników Sceny i Muzyki“. Odbyło się tam w ciągu ub. sezonu 5 koncertów

i 5 audycyj dla młodzieży szkolnej. Na porządku dziennym jest sprawa zakupienia nowego fortepianu przy pomocy Ormuz'u. Ośrodkiem muzycznym jest serdeczny i gościnny dom Dr-stwa Sitkowskich, szczerych i zapalonych miłośników muzyki. W tem to właśnie mieście miało miejsce niesamowite wydarzenie, gdy podczas wykonywanego przez Bolesława Kona poloneza As-dur Chopina, publiczność nagle odruchowo powstała z miejsc. Sam artysta opowiadał później, że nie zdarzyło mu się jeszcze nigdy grać w podobnem napięciu.

W województwie kieleckiem zwraca na siebie uwagę Skarżysko Kamienna. Jest to doskonała placówka Ormuz'u. Koncerty udają się tam wcale nieźle kasowo, zorganizowane przez energiczny Związek Pracy Obywatelskiej Kobiet. Godnym podkreślenia jest fakt, że połowę audytorjum stanowią robotnicy miejscowej fabryki. Zorganizowaliśmy tam 3 koncerty i 2 audycje.

W Chełmie znowuż punktem ciężkości są audycje dla młodzieży. Ze względu na większą ilość szkół audycje odbywają się tam dwukrotnie, jedna po drugiej, w dużej sali gimnazjum państwowego. Młodzież jest dość dobrze przygotowana i rozwinięta muzycznie, słucha uważnie i żywiołowo okazuje swoje zadowolenie, rozpamiętywując potem długo swoje wrażenia.

Nie szczędziliśmy wysiłków aby należycie obsłużyć i nasze miasta kresowe z Krzemieńcem na czele. Publiczność w wielu odległych zakątkach naszych kresów jest prawdziwie spragniona dobrej muzyki i np. w Wiśniowcu potrafi z wdzięczną uwagą i z prawdziwem zadowoleniem wysłuchać nawet suity Bacha na skrzypce solo, wykonaną zamiast utworów z towarzyszeniem fortepianu, który się okazał, nieprawdopodobnie nisko nastrojony.

Lecz tam i w wielu innych miastach sprawa fortepianu, tej prawdziwej bolączki koncertów na prowincji, staje się powoli kwestją zupełnie aktualną. Już w bliskiej przyszłości np. Wiśniowiec uzyska nowy odpowiedni instrument, a inne miasta j. np. Święciany, Łuck już tę sprawę załatwiły.

Ilość koncertów i audycyj zorganizowanych przez Ormuz w każdem mieście jest oznaczona na naszej mapie kreskami—promieniami dookoła kółka, oznaczającego miasto. Wiele takich promienistych gwiazdek widzimy w województwie lubelskiem. Odbyło się tam 25 koncertów i 56 audycyj w 12 miastach. Najwięcej jednak „promieni" ma Płock z 8 koncertami i 19 audycjami, a to dzięki intensywnej współpracy z Ormuz'em miejscowego Towarzystwa Muzycznego i Towarzystwa Szerzenia Kultury Muzycznej w Szkołach Płockich.

Najdalej wysuniętym punktem ormuzowym jest Ostróg nad Horyniem i Głębokie w Wileńszczyźnie.

Dzięki energji przedstawiciela Ormuz'u na Wileńszczyznę Tadeusza Szeligowskiego akcja nasza na tym terenie rozwinęła się szeroko, a w samem Wilnie Ormuz otoczył opieką również i koncerty symfoniczne.

Najmniej zielonych punktów widzimy na naszej mapie w województwie łódzkiem, poznańskiem i we Wschodniej Małopolsce. Terenami temi zajmie się Ormuz w drugim roku swojej pracy.

Kończąc ten krótki przegląd terenu naszej działalności, niech nam będzie wolno przytoczyć tu zabawne zdarzenie w jednym z kresowych miast podczas objazdu Ormuz'u. Jak opowiadają artyści-wykonawcy (wypada im przecież wierzyć) w jednym z miast był zamówiony i przygotowany dla nich posiłek. Gdy się tam zjawili, gospodyni była wyraźnie rozczarowana: Jakto, Panów tylko dwóch? — A któż miał być jeszcze? — No, jakże, pisze przecież na afiszach: Michałowski, Kon, — Moniuszko, Schubert, Chopin, Liszt...

Organizując objazdy koncertowe Ormuz stara się zawsze wyzyskać sposobność urządzenia audycji dla młodzieży szkolnej. Ogółem odbyło się na prowincji 125 audycji w 40 miastach z przeciętną frekwencją 300 osób na każdej audycji.

W Warszawie mogliśmy podjąć próbę więcej planowej organizacji audycji w szkołach. Odbywają się one przeważnie dla każdej szkoły oddzielnie we własnych ich salach w godzinach lekcyjnych. Rozpocząwszy tę akcję w drugim półroczu Ormuz zdołał zorganizować 100 audycji w przeszło 50 szkołach (przeważnie gimnazjach).

W końcu każdej audycji Ormuz'u odbywa się wybór utworu, który najwięcej spodobał się młodzieży z całego programu. Następnie utwory te są powtarzane. Dzięki temu t. zw. „plebiscytowi" nawiązuje się z młodzieżą niezwykle miły kontakt i zachęca się ją do uważnego słuchania i do oceny utworów, które na nich zrobiły największe wrażenie. Zebrane w ciągu roku doświadczenia z tych „plebiscytów" są jeszcze niedostateczne, aby na ich podstawie sformułować określone wnioski. interesująca jest jednak lista tych utworów, które prawie zawsze wychodziły zwycięsko z próby wyboru. A więc najczęściej były to:

Mozart: Menuet D i Rondo G.
Moniuszko — Melcer: Dumka.
Moniuszko: Polonez z op. „Hrabina".
Moniuszko: Stary kapral (wybrany przez chłopców), Prząśniczka, Polna różyczka (wybrana przez dziewczynki), Arja z kurantem.
Schubert: Młynarz, Serenada.
Chopin: Polonez As.
S. Sains: Łabędź.
Młynarski: Mazur.
Noskowski: Skowronek, Kukułeczka.
Niewiadomski: Koralicki, Słonko.

Zaczynamy powoli zaznajamiać się z audytorjum młodzieży, poznajemy jej zamiłowania muzyczne, uczymy się nawiązywać z nią bliższy kontakt i znajdujemy sposoby uczenia jej słuchać uważnie i w skupieniu.

W stolicy naogół młodzież jest roztargniona i niedostatecznie przygotowana do audycji muzycznych (audytorjum w szkołach żeńskich jest o wiele wdzięczniejsze: dziewczynki słuchają uważniej od chłopców). Na prowincji natomiast młodzież okazuje więcej przejęcia i skupienia. a „plebiscyt" wywołuje tam czasem długie dyskusje i gorący spór o wybór utworu do powtórzenia.

Oddajemy teraz głos młodzieży, wybierając z naszej teczki „wrażeń o audycjach" ciekawsze fragmenty:

Wypracowanie 11-letniego chłopca ukraińca (1 rok w Liceum Krzemienieckiem) (błędy pisowni zachowane).

„Dziś byliśmy na koncercie. Przed dwunastu godziną zebraliśmy się wszyscy na korytarzu i parami poszliśmy do sali Kolumnowej.

Usiedliśmy na krzesłach i czekaliśmy na przybycie artystki p. Szymanowskiej i na Pana Sztompka. Przez ten czas ażeby nie nudzić się, przedlądałem obrazki w książce, którą wziąłem od siedzącego obok mnie Stasia Mączaka.

Na sali panował hałas. Każdy z kimś rozmawiał, lub robił coś innego.

Aż wreszcie we drzwiach ukazała się szczupła Pani i Pan. Byli to artyści. Zaczęliśmy bić brawo, a klaskaliśmy tak silnie i z takim zapałem, że zdawało się jakby drzewo zrębane trzeszczało swemi gałązkami.

Artyści ukłonili się i Pan Sztompka powiedział: przepraszam bardzo, że spóźniliśmy się, ale to nie nasza wina, gdyż spóźnił się pociąg.

Pan Sztompka zaraz usiadł koło fortepiauu, zaś Pani Szymanowska stała obok niego. Nastała cisza. Każdy zwrócił wzrok swój na artystów. Pani Szynowska zaczęła śpiewać piosenkę: „Wróć do mnie". Wraz z nią Pan Sztompka grał na fortepianie. Artystka śpiewała bardzo ładnie, gdy skończyła tę piosenkę, zaraz zaczęli klaskać wszyscy, ona zaś uśmiechnięta kłaniała się nam. Po chwili klaskanie ustało. Pani Szymanowska powiedziała: Teraz będzie „Złota Rybka". Zaczęła śpiewać. Artystka ta śpiewając to robiła odpowiednie ruchy. Patrząc na nią i wsłuchując się w to widziałem, w wyobraźni tę rybkę, fale i t. d. Potem śpiewała „Żuczka", następnie „Cichy wieczór". Tutaj był nastrój łagodny. Słuchając to przypomniałem sobie swoje młode lata spędzone na wsi w domu. Po każdym utworze wszyscy klaskali. Gdy artyści skończyli „Cichy wieczór", to potem był grany na fortepianie utwór Chopina „polones As dur", następnie dwa mazury, walc, serenada Szuberta, „ta Dorotka" i bajka o kozie i koźlętach. Na zakończenie koncertu artyści spytali się, co się nam najlepiej podobało to oni powtórzą. Wszyscy zakrzyczeli, że serenada i walc. Zaraz to powtórzyli i poszliśmy do domu. W internacie długo gwarzyliśmy o tem koncercie. Ja zaś byłem zadowolony bardzo, gdyż byłem pierwszy raz w życiu na koncercie. Podziwiałem bardzo, jak ta artystka może tak śpiewać."

List uczennicy VII kl. Gimnazjum w Zamościu do jednej z wykonawczyń koncertu Ormuz'u.

„Kochana Pani. Naprawdę nie posiadam się z radości, że będę miała fotografję Pani i list. W Zamościu nie przebrzmiały jeszcze echa koncertu Państwa, koncertu zakrojonego na większą skalę, z udziałem artystów, o których tyle się słyszało z czasopism i radja. Młodzież od czasu ostatniego koncertu obiecuje chodzić na każdy koncert „Ormuz'u". Ja stałam się bardzo popularną, dlatego, że rozmawiałam z Państwem. Tych kilka chwil rozmowy strasznie mnie wszyscy zazdrościli. Po wywiadzie zapytywano mnie o różne szczegóły i zamęczano pytaniami... Ciało pedagogiczne stwierdziło, że młodzież ma większy kult dla sztuki niż dla nauki, bo jak przyjedzie jakiś prelegent z naukowemi wykładami, to liczba młodzieży jest dość anemiczna, natomiast na koncerty uczęszcza licznie. Czekamy teraz z niecierpliwością na drugi taki piękny koncert..."

Intensywną działalność i rozmach swej akcji Ormuz mógł przejawić dzięki poparciu Funduszu Kultury Narodowej i opiece władz państwowych i samorządowych. Godną podkreślenia jest prawdziwie społeczna postawa naszych artystów - wykonawców, którzy nie szczędzili swoich sił, pełni entuzjazmu i wiary w celowość rozpoczętej wspólnej pracy.

Jesteśmy przekonani, że działalność Ormuz'u przyniesie dobre plony.

Wśród sprawozdań o koncertach i audycjach Ormuz'u nie brak wzruszających głosów serdecznego uznania dla naszej pracy i poczynań. Stwarzają one miłą atmosferę i każą cieszyć się każdym nowym krokiem naprzód. Przed nami bowiem jeszcze wiele zagadnień i trudności do przezwyciężenia.

Z TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ

Dział muzyki współczesnej Towarzystwa przy współudziale Polskiego Towarzystwa Muzyki Współczesnej zorganizował 27 maja b. r. I. koncert współczesnej muzyki kameralnej. Program zawierał utwory polskich kompozytorów — kwartet smyczkowy B. Woytowicza, Partitę na skrzypce z fortepianem G. Bacewiczówny i Andante na skrzypce z fortepianem A. Szałowskiego oraz szereg utworów kompozytorów obcych (J. Ibert, I. Strawiński, D. Milhaud, J. Turina, C. Debussy i S. Prokofjew).

Koncert ten zapoczątkował cykl audycyj muzyki współczesnej, który będzie zorganizowany przez Dział muzyki współczesnej Towarzystwa w sezonie koncertowym 1935/36.

Przy Biurze Towarzystwa został utworzony skład rękopisów większych utworów kompozytorów polskich. Na składzie znajdują się: a) rękopisy zdeponowane przez kompozytorów lub ich spadkobierców; b) rękopisy przepisane i rozpisane na głosy z polecenia Min. W. R. i O. P.

Posiadane materjały Towarzystwo wypożycza za opłatą dla celów wykonawczych.

---

12 maja b. r. Sąd konkursowy w składzie pp. prof. Zb. Drzewieckiego, prof. M. Trombini-Kazuro i prof. J. Lefelda rozstrzygnął konkurs Towarzystwa na łatwe utwory fortepianowe, ogłoszony w „Muzyce Polskiej" (rocznik 1934, str. 343).

Sąd konkursowy, po rozpatrzeniu zgłoszonych na konkurs 135 utworów, przyznał: 1) 4 nagrody po 50 zł. Wiktorowi Łabuń-

skiemu za utwory: Marsz ołowianych żołnierzyków, Walc lalki, Taniec cowboyów i Toccatina; 2) 3 nagrody po 50 zł. p. Piotrowi Perkowskiemu za utwory: Pięciopalcówka, Ciężkie zmartwienie i Etiuda; 3) 2 nagrody po 50 zł. p. Antoniemu Markowi za utwory: 9 warjacyj na temat własny i Preludjum; 4) 2 nagrody po 50 zł. p. Tadeuszowi Z. Kassernowi za utwór „Sonatina" i 5) 1 nagrodę 50 zł. p. Feliksowi Rybickiemu za utwór Taniec krasnoludków.

Wszystkie nagrodzone utwory będą niebawem wydane przez Towarzystwo.

Towarzystwo ogłosiło trzy konkursy kompozytorskie na utwory: orkiestrowe, kameralne i organowe. Szczegółowe warunki tych konkursów podaje się wyżej.

Dział organizacji ruchu muzycznego Towarzystwa (ORMUZ) zakończył 15 czerwca b. r. swój sezon koncertowy. W okresie od września 1934 r. do czerwca 1935 r. dział ORMUZ zorganizował w 65 miastach: 115 koncertów publicznych i 220 audycji szkolnych. Frekwencja wyniosła: na koncertach publicznych 17.000 osób i na audycjach szkolnych 63.000 osób.

Dział ORMUZ przystąpił już do opracowania planu akcji koncertowej w sezonie 1935/36.

Dział wydawniczy Towarzystwa ukończył druk najnowszego wydawnictwa: Koncert wiolonczelowy (wyc. fort.) Jana Maklakiewicza. Utwór ten odznaczony jest Państwową Nagrodą Muzyczną z roku 1932.

TOWARZYSTWO WYDAWNICZE
MUZYKI POLSKIEJ
W WARSZAWIE

pragnąc zapełnić luki polskiej literatury muzycznej i przyczynić się do powstania wartościowych kompozycyj, dostępnych dla szerokich kół wykonawców i słuchaczy

OGŁASZA TRZY KONKURSY KOMPOZYTORSKIE

KONKURS I

NA UTWÓR ORKIESTROWY

odpowiadający następującym warunkom:

1. utwór jedno- lub kilkuczęściowy w formie: simfonietty, suity, serenady, uwertury, warjacyj, obrazów i t. p.;
2. skład instrumentów: orkiestra smyczkowa ewent. z dodaniem instrumentów dętych lub fortepianu, z tem jednakże, iż ilość instrumentów dodatkowych nie może przekraczać sześciu;
3. czas trwania od 10 do 15 minut;
4. utwór o fakturze nieskomplikowanej i technicznie nietrudny do wykonania.

Nagrody:

I		zł. 600.—
II	Polskiego Radja	„ 500.—
III		„ 400.—

Ostateczny termin składania utworów: 1 stycznia 1936 r.

KONKURS II

NA UTWÓR KAMERALNY

odpowiadający następującym warunkom:

1. trio instrumentalne, dowolne pod względem formy;
2. skład instrumentów: trzy instrumenty spośród następujących: skrzypce, altówka, wiolonczela, flet, obój (wzgl. rożek angielski), klarnet, fagot, harfa;
3. czas trwania od 7 do 10 minut.

Nagrody:

I		zł. 400.—
II	Polskiego Radja	„ 300.—
III		„ 200.—

Ostateczny termin składania utworów: 1 grudnia 1935 r.

KONKURS III

NA UTWORY ORGANOWE

odpowiadające następującym warunkom:

1. utwory na organy z pedałem, lecz nietrudne;
2. pod względem formy: preludja, fugi, warjacje, chorały figurowane, wersety, parafrazy, fantazje, tria i t. p.;
3. utwory łatwe i dostosowane do potrzeb muzyki kościelnej;

Nagrody: 6 nagród po 75 zł., przyczem jeden kompozytor może otrzymać kilka nagród za kilka nadesłanych utworów.

Ostateczny termin nadsyłania utworów: 1 listopada 1935 r.

WARUNKI OGÓLNE

dla wszystkich trzech konkursów

1. Zgłaszać na konkursy można tylko utwory oryginalne, nigdzie drukiem nie ogłoszone.
2. Wszystkie utwory muszą posiadać fakturę nieskomplikowaną i być technicznie nietrudne do wykonania.
3. Jeżeli utwory wyróżnione na konkursach I i II będą stały na jednakowym poziomie, sąd konkursowy może przyznać po 3 nagrody równej wysokości.

4. Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej zastrzega sobie prawo pierwszeństwa wydania utworów, nagrodzonych na konkursach I i II, na warunkach ogólnie stosowanych przez Towarzystwo. To prawo pierwszeństwa wygasa, jeżeli druk utworów nie będzie rozpoczęty przed upływem 3 lat od dnia wypłacenia nagrody.
5. Polskie Radjo zastrzega sobie prawo pierwszego wykonania utworów odznaczonych jego nagrodami.
6. Utwory nagrodzone na konkursie III stają się własnością Towarzystwa Wydawniczego Muzyki Polskiej.
7. Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej zastrzega sobie prawo nabycia utworów nienagrodzonych.
8. Utwory zaopatrzone w godła należy nadsyłać w podanych terminach do Towarzystwa Wydawniczego Muzyki Polskiej (Warszawa, Śto-Krzyska 16) z dołączeniem zamkniętej koperty z imieniem, nazwiskiem i adresem kompozytora.

Skład Sądu konkursowego będzie ogłoszony w zeszycie VII kwartalnika „Muzyka Polska" we wrześniu 1935 r.

Instytut Fryderyka Chopina zawiadamia, że termin nadsyłania utworów na konkurs ogłoszony przez Instytut na dzieło o życiu i twórczości Fr. Chopina, o jego znaczeniu dla Polski i świata w ujęciu popularnem do użytku w szkołach powszechnych, — został przedłużony do dnia 1 września 1935 r.

Objętość dziełka nie powinna przekroczyć 64 str. formatu 16-ki.

Za najlepsze utwory sąd konkursowy przyznaje dwie nagrody ufundowane przez I. F. C.: pierwszą nagrodę w wysokości zł. 500.-, drugą — 200 zł. Pozatem sąd konkursowy może też przyznać dyplomy uznania za wybitniejsze utwory nadesłane na konkurs.

Wszelką korespondencję należy nadsyłać na ręce Prezesa Instytutu p. Augusta Zaleskiego, Warszawa Traugutta 7/9 Bank Handlowy.

Instytut Fryderyka Chopina

KONKURS MUZYCZNY P. U. W. F. i P. W.

§ 1.

W celu ustalenia hymnu sportowego oraz marsza sportowego — P. U. W. F. i P. W. organizuje przy pomocy „Polskiego Związku Dziennikarzy sportowych"— konkurs muzyczny.

§ 2.

Przedmiotem konkursu będą:

a) *Hymn sportowy* (ze śpiewem) skomponowany na orkiestrę dętą. Hymn ten będzie wykonywany przy rozpoczęciu poważniejszych zawodów Sportowych, przeglądach i t. p. Słowa do hymnu sportowego winny być poważne, w miarę uroczyste, lecz jednocześnie pełne młodzieńczego optymizmu.

b) *Marsz sportowy* (ze śpiewem) dla junaków i sportowców. Marsz ten będzie używany przy defiladach, marszach i t. p. (pieśń marszowa). Słowa pieśni marszowej sportowców winny tchnąć pogodą, radością, hartem ducha, umiłowaniem sportu, a nawet wesołością.

§ 3.

Państwowy Urząd W. F. i P. W. przeznaczył na konkurs następujące nagrody:

a) *złotych 1.500* — jako nagrodę łączną za muzykę i słowa hymnu sportowego.

W wypadku, gdyby muzyka i słowa hymnu sportowego nie stanowiły dostatecznie żwartej i jednolitej całości, Komisja Sędziowska może odznaczyć jedynie muzykę, lub tylko słowa hymnu.

Przy tym podziale wartość pierwszej nagrody za muzykę hymnu przyniesie 1.000 złotych, za słowa 500 złotych.

b) *złotych 1.000* — jako łączną nagrodę za muzykę i słowa marsza sportowego.

W myśl powyższej zasady Komisja Sędziowska może zakwalifikować do I-szej nagrody tylko muzykę marsza sportowego, lub też tylko słowa.

W wypadku wyróżnienia jedynie muzyki — Komisja przyzna za marsz 750 zł., wyróżniając jedynie słowa marsza Komisja przyzna 250 zł.

§ 4.

W konkursie mogą brać udział zarówno pojedyncze osoby, jak i zespoły.

Prace na konkurs w postaci 3-ch jednobrzmiących egzemplarzy nut (na fortepian) z podłożonym tekstem słownym należy przesyłać pod adresem: P. U. W. F. i P. W. ul. Myśliwiecka 5. Warszawa.

Każdy egzemplarz nut musi być podpisany godłem autora lub zespołu autorskiego. Do nut należy załączyć zapieczętowaną kopertę zaopatrzoną w to samo godło. W kopercie tej winny być podane: imię, nazwisko oraz dokładny adres autora lub autorów.

§ 5.

Komisja Sędziowska nie będzie rozpatrywała samych nut bez tekstu głównego lub samych słów bez muzyki.

§ 6.

Prace na konkurs można przesyłać do dnia 15 października 1935 r. Po tym terminie prace będą zwracane.

§ 7.

Do Komisji Sędziowskiej konkurs P. U. W. F. i P. W. zaprosi przedstawicieli sfer muzycznych, literackich i sportowych.

§ 8.

W wypadku nieprzyznania nagrody pierwszej lub pierwszych nagród w wymienionych działach konkursu. — Komisja Sędziowska ma prawo rozdzielić ogólną sumę nagród na mniejsze nagrody.

WYDAWNICTWA NADESŁANE

L i p s k i S t. 5 pieśni górnośląskich ludowych. Na głos z towarzyszeniem fortepianu op. 19. Nakład i własność autora. Kraków 1935.

K a z u r o S t. Słońce. Oratorjum panteistyczne, op. 48. Wyciąg fortepianowy.

— Lot. Oratorjum, op 52. Wyciąg fortepianowy.

R u p n i e w s k a J. 6 pieśni. (Nakład autora). Skład główny w księgarni M. Arcta. Warszawa 1934.

— Walc wiosenny. Valse de Concert pour violon et piano. (Nakład autora). Skład główny w księgarni M. Arcta. Warszawa 1934.

W a l l e k - W a l e w s k i B, Modlitwa (Juljusza Słowackiego). Na chór męski z tow. organów lub orkiestry. Muzyka Religijna. Zeszyt 101. Wydawnictwo Związku Chórów Kościelnych Archid. Krak. Kraków.

H ł a w i c z k a K. Śląsk. Pieśni na 1, 2 i 3 głosy. Bibljoteczka Pieśni Regjonalnych Nr. 2, pod redakcją Karola Hławiczki. Nakład Księgarni i Drukarni Katolickiej S. A. Katowice.

P i o t r M a s z y ń s k i. Śpiewnik wesołych melodyj ludowych. Nakł. „Naszej Księgarni". Sp. Akc. Warszawa 1934.

T a d e u s z M a y z n e r. Śpiewnik Hani na 1 głos z fort. Nakł. „Naszej Księgarni". Sp. Akc. Warszawa 1935.

— Pieśni inscenizowane na 1 głos. Nakł. „Naszej Księgarni". Sp. Akc. Warszawa 1935,

P i e ś n i P o d h a l a — zebrał i opracował Stanisław Mierczyński. Nakł. „Naszej Księgarni". Sp. Akc. Warszawa 1935

F e l i k s N o w o w i e j s k i. 10 regjonalnych pieśni lud. na chór mieszany. Gebethner i Wolff. 1934.

J a c h i m e c k i Z d z. Łacińska pieśń do św. Stanisława z XV wieku. Skład główny w księgarni Gebethnera i Wolffa, Kraków 1935.

R o c z n i k W y d z i a ł n F i l o z o f i c z n e g o Uniwersytetu Jagiellońskiego. Tom I, zeszyt I, 1930—1934. Pod redakcją Prof. Dr. Zdz. Jachimeckiego. Nakład Wydziału Filozoficznego Uniw. Jagiellońskiego. Kraków 1934.

— Tom I, zeszyt II, 1930—1934. Pod redakcją Prof. Dr. Zdz. Jachimeckiego. Nakład Wydziału Filozoficznego Uniwersyt. Jagiellońsk. Kraków 1934.

B e l l i n i. Vincenzo Bellini (1801—1835). W stulecie śmierci. Nel centenario della morte. Cztery studja. Napisali: Prof. Dr. Gino Lorenzi, Dr. Marja Szczepańska, Prof. Dr. Adolf Chybiński, Mgr. Jan Józef Dunicz. Staraniem Lektoratu Języka włoskiego w Uniwersytecie J. Kazimierza we Lwowie. Lwów 1935.

Chór. Miesięcznik poświęcony muzyce chóralnej. Organ Zjednoczenia Polskich Związków Śpiewaczych i Muzycznych w Warszawie. Rok II, Nr. 6. Warszawa, Czerwiec 1935.

Muzyka Kościelna. Pismo poświęcone muzyce kościelnej i liturgji. Rok X, Nr. 5—6. Poznań, Maj—Czerwiec 1935.

Orkiestra. Miesięcznik poświęcony krzewieniu kultury muzycznej wśród orkiestr i towarzystw muzycznych w Polsce. Rok VI, Nr. 1 (52). Przemyśl, Styczeń 1935.

Orlęta. Miesięcznik młodzieży szkolnej. Rok VII, Nr. 7. Poznań, Maj 1935.

Pax. O chrześcijańską kulturę jutra. Dwutygodnik. Rok III, Nr. 8, Wilno—Poznań. Kwiecień 1935.

Śpiewak. Miesięcznik Muzyczny. Organ Zjednoczenia Polskich Związków Śpiewaczych i Muzycznych w Warszawie. Rok XVI, Nr. 5. Katowice Maj 1935.

Życie muzyczne i teatralne. Miesięcznik pod redakcją Wieńczysława Brzostowskiego. Rok II, Nr. 5 — 6. Poznań. Maj — Czerwiec 1935.

Nadesłane utwory i prace będą omawiane w następnych zeszytach.

MUZYKA POLSKA

VII

KWARTALNIK

1935

T R E Ś Ć:

NASTĘPNY ZESZYT UKAŻE SIĘ W LISTOPADZIE 1935 ROKU.

PRENUMERATA: 10 zł. rocznie, 5 zł. półrocznie
Cena pojedyńczego zeszytu 3 zł.
Adres Redakcji i Administracji:
Warszawa, Mazowiecka 7 m. 22. Telefon 2-18-16
Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej
Konto czekowe P. K. O. nr. 18.670

ZAKŁ. DRUK. F. WYSZYŃSKI i S-ka

MUZYKA POLSKA

KWARTALNIK
POŚWIĘCONY ZAGADNIENIOM
ŻYCIA MUZYCZNEGO W POLSCE
ORGAN TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ

ROK 1935 WRZESIEŃ	Komitet Redakcyjny: Adolf Chybiński, Bronisław Rutkowski i Kazimierz Sikorski	ZESZYT VII

ADRES REDAKCJI I ADMINISTRACJI:
WARSZAWA, MAZOWIECKA 7, m. 22. TELEFON 2-18-16
P. K. O. 18.670

Mgr. Stanisław Golachowski (Kraków).

ANTONI STOLPE — SZKIC BIOGRAFICZNY.

Muzyka polska XIX wieku uchodziła do niedawna w pojęciu ogółu za teren na tyle przynajmniej zbadany, że jakieś większe niespodzianki wydawały się rzeczą wręcz wykluczoną. Obok czołowych postaci Chopina i Moniuszki wymienialiśmy kilka, mniej lub więcej wybitnych nazwisk, które napozór wyczerpywały historję muzyki tego okresu. Tymczasem już ostatnie lata podkreśliły w liście kompozytorów polskich XIX wieku, ważkie nazwisko Franciszka Lessla. Wiedzieliśmy o nim dotychczas tyle, że był jedynym muzykiem polskim, który wyszedł ze szkoły Józefa Haydna. Pozatem znaliśmy kilka jego kompozycyj do „Śpiewów historycznych" Niemcewicza, wskazujących na talent raczej mierny, nie dorastający do poziomu współczesnych mu kompozytorów: Elsnera i Kurpińskiego. Dopiero wydobycie z zapomnienia Warjacyj i Koncertu fortepianowego (prof. Z. Drzewiecki), fragmentu symfonji (dr. Lidzki-Śledziński) oraz utworów kameralnych (Kwartet Polski) ukazało go w nowem, nieoczekiwanem świetle. Z kompozytora znanego tylko nielicznemu gronu historyków muzyki i to znanego prawie wyłącznie z nazwiska, wyrósł Lessel w naszych oczach, na jednego z czołowych reprezentantów odrodzenia muzyki polskiej w pierwszej połowie XIX wieku.

Niniejszy szkic biograficzny przynosi garść wiadomości o innym wartościowym, a dziś zupełnie zapomnianym kompozytorze polskim

ubiegłego stulecia — Antonim Stolpe. Dotychczas nazwisko jego pojawiało się sporadycznie w naszej literaturze historyczno - muzycznej, przyczem autorzy niewiele umieli o nim powiedzieć. Tylko Aleksander Poliński w „Dziejach muzyki polskiej“ i Zdzisław Jachimecki w „Muzyce Polskiej“ (1) poświęcili Stolpemu więcej uwagi. Polińskiemu zawdzięczamy jedyny spis kompozycyj Stolpego, natomiast Jachimecki pierwszy omówił najwybitniejsze jego dzieło: sonatę fortepianową i podkreślił jej nieprzeciętną wartość.

Antoni Stolpe był niewątpliwie jednym z największych talentów muzycznych w okresie sięgającym od śmierci Chopina do pojawienia się „Młodej Polski“. Niestety mógł on tylko w drobnej części spełnić nadzieje, jakie pokładali w nim jego współcześni, gdyż w chwili najbujniejszego rozkwitu swego talentu, padł ofiarą gruźlicy. Śmierć zabrała go w 21 roku życia — poczem, zwykłym porządkiem rzeczy, przyszło zapomnienie. Z jego dorobku kompozytorskiego, liczącego zgórą 30 pozycyj, dotrwały do naszych czasów jedynie szczątki. Również wiadomości biograficzne, jakie się o Stolpem zachowały, są dość skąpe. Notatki kronikarskie, recenzje i nekrologi, oraz nieliczne dokumenty przechowane w rodzinie (2), wyczerpują cały materjał biograficzny.

Antoni Stolpe wywodził się z rodziny szlacheckiej, pochodzenia szwedzkiego, która już w poprzednich pokoleniach wydała wcale tęgich muzyków. Na podstawie materjału, jakiego nam dostarczają czasopisma warszawskie i lipska *„Allgemeine Musikalische Zeitung“* (pismo zawierające cenne wiadomości o muzyce warszawskiej), możemy się cofnąć o trzy pokolenia rodziny Stolpów wstecz, do pierwszych lat XIX wieku, gdzie spotykamy stale nazwiska dwóch braci Stolpów: starszego Alojzego i młodszego Antoniego. Obaj byli dobrymi pianistami i brali żywy udział w życiu koncertowem stolicy. Występowali jako soliści, akompanjowali miejscowym i przejezdnym artystom, komponowali utwory fortepianowe — pozatem trudnili się nauczaniem muzyki. Prawdopodobnie uprawiali także grę na organach, gdyż Warszawski Zbór Ewangelicki powołał ich w roku 1818, w charakterze rzeczoznawców do odbioru naprawionych organów (3).

Młodszy z braci, Antoni, był jednym z dyrektorów, założonego w roku 1817 „Towarzystwa Amatorskiego Muzycznego“. Z jego kompozycyj zachowały się, o ile mi wiadomo, dwa utwory: Warjacje i Finał (drukowane u Płacheckiego) oraz Marsz polski, dedykowany generałowi Kniaziewiczowi (rękopis w Ossolineum — nr. 258 zbioru Pawlikowskich). Wiemy pozatem z korespondencji Elsnera z firmą Breitkopf i Härtel w Lipsku o istnieniu Fantazji fortepianowej (4). Dziwnym

zbiegiem okoliczności — ten imiennik naszego kompozytora zmarł, jak podają nekrologi, bardzo młodo w roku 1821. Ile miał lat w chwili śmierci, nie udało mi się ustalić.

Starszy brat Alojzy, pełnił od roku 1821 funkcje nauczyciela fortepianu w założonym w tymże roku przez Józefa Elsnera „Instytucie Muzyki i Deklamacji". Jako kompozytor słynął ze swoich polonezów i na tem polu z powodzeniem rywalizował z ks. Michałem Kleofasem Ogińskim. Breitkopf i Härtel wydali w dwóch zeszytach trzydzieści jego polonezów. Spotkały się one z przychylną oceną na łamach „*Allgemeine Musikalische Zeitung*", które w roku 1813 ogłosiło dwa jego polonezy w dodatku nutowym. Wspomniana firma nakładowa wydała jeszcze jego Warjacje fortepianowe C-dur. Bliższe zapoznanie się z kompozycjami braci Stolpów prowadzi do wniosku, że wprawdzie nie noszą one na sobie znamion wybitnych talentów kompozytorskich, są jednak napisane ze smakiem i posiadają niewątpliwie walory pianistyczne.

Alojzy Stolpe zapisał się pozatem w pamięci Warszawy, jako ofiarodawca obrazu przedstawiającego patronkę muzyki św. Cecylję, dla kościoła O. O. Bernardynów. Uroczystego poświęcenia tego obrazu dokonano 22 listopada 1818 roku. W tymże dniu przyszedł na świat jego młodszy syn — noszący imię ojca — Alojzy, znakomity z czasem bas opery warszawskiej, a później aktor dramatyczny.

Drugi syn Alojzego Stolpego — Edward, urodzony w roku 1812, poszedł śladami ojca, poświęcając się pracy pedagogiczno - muzycznej. Podobnie, jak niegdyś ojciec, współdziałał w wielu imprezach koncertowych stolicy, nie zaniedbując również kompozycji, o czem świadczy m. in. ogłoszony drukiem zbiór walców na fortepian. Naukę muzyki pobierał Edward w Konserwatorjum warszawskiem pod kierunkiem Józefa Elsnera. W słynnym raporcie egzaminacyjnym, spisanym przez Elsnera w roku 1829, w którym po raz pierwszy obok nazwiska Chopina pojawiły się prorocze słowa „genjusz muzyczny", figuruje również Edward Stolpe, jako pierwszoletni uczeń Konserwatorjum, z dobrym postępem w nauce kontrapunktu (5). W roku 1840 widzimy go na stanowisku nauczyciela muzyki w „Instytucie Aleksandryjskim Wychowania Panien" w Warszawie, które objął po zmarłym w tymże roku Ludwiku Nideckim. W trzy lata później Rada Instytutu przeniosła go do analogicznego zakładu w Puławach (Nowa Aleksandrja). Najprawdopodobniej w tym czasie wstąpił Edward Stolpe w związki małżeńskie z Marjanną Turowską i z tego związku przyszedł na świat w Puławach dnia 23 maja 1851 roku — Antoni Stolpe.

Jeżeli omówiłem nieco obszerniej dzieje rodziny Stolpów, uczyniłem to m. in. dlatego, aby wyjaśnić nieścisłości, jakie popełnił Wojciech Sowiński w dwóch notatkach poświęconych Antoniemu i Alojzemu Stolpom w „Słowniku Muzyków Polskich" (6). Fakt, że w trzech pokoleniach tej rodziny powtarzają się dwukrotnie imiona Alojzy i Antoni, utrudnia w znacznym stopniu zorjentowanie się w materjale źródłowym, szczególnie jeśli imię jest zaznaczone tylko inicjałem. Sowiński, jak wiadomo, odnosił się niezbyt krytycznie do źródeł, z których korzystał, to też wspomniane notatki są prawdziwą komedją pomyłek. Sprostowanie ich na podstawie wyżej podanych wiadomości, nie przedstawia obecnie większych trudności.

Kilka słów należy jeszcze poświęcić rodzinie matki naszego kompozytora. Także Turowscy byli znaną rodziną w świecie muzycznym Warszawy. Z ich grona wyszła sławna swego czasu śpiewaczka Józefina Turowska (urodzona 5 marca 1819 roku, zmarła 15 stycznia 1884 roku) uczennica Kurpińskiego, która przez kilka lat była podporą opery warszawskiej. W roku 1841 odbyła podróż artystyczną do Niemiec i Francji, zakończoną pełnym sukcesem. Po wyjściu zamąż za urzędnika Antoniego Leśkiewicza w roku 1858, który pozatem był znanym w Warszawie amatorem-pianistą, usunęła się prawie zupełnie ze sceny. Z jej nazwiskiem spotkamy się jeszcze z okazji koncertów Antoniego Stolpego. Najstarszy z rodzeństwa Seweryn Turowski, urzędnik bankowy z zawodu, posiadał także poważne zasługi około rozwoju muzyki w stolicy. Pełen zapału i inicjatywy, współdziałał w organizowaniu różnych imprez muzycznych, w których występował jako śpiewak. Trudnił się również pisaniem wierszy — m. in. dostarczył Ignacemu Dobrzyńskiemu tekstu do kantaty na cześć hr. Łubieńskiego, a także tłumaczył teksty w utworach obcych kompozytorów. Zmarł młodo w roku 1837.

Gdybyśmy zatem chcieli rozpatrywać talent Antoniego Stolpego pod kątem dziedzictwa rodzinnego, mielibyśmy, jak widzimy, tak ze strony ojca, jak i matki wystarczającą ilość materjału.

Chrzest Antoniego Stolpego odbył się w parafji rzymsko - katolickiej Włostowice koło Puław dopiero 13 lipca 1856 roku. Równocześnie odbył się chrzest młodszej siostry Antoniego — Natalji, urodzonej 23 lipca 1854 roku. W Puławach przebywał Antoni do 11 roku życia. Od wczesnej młodości objawiał poważny talent muzyczny, który w domu rodzinnym miał jak najlepsze warunki rozwoju. Naukę muzyki rozpoczął pod kierunkiem ojca, przyczem szczególnie szybkie postępy robił w grze na fortepianie. Rozsądny ojciec uchronił go na szczęście od

karjery „cudownego dziecka", co przy wątłym zawsze stanie jego zdrowia, byłoby tylko przyspieszyło zgon.

W roku 1862, wskutek reorganizacji Instytutu w Puławach i zwinięcia etatu nauczyciela muzyki, Rada Instytutu przeniosła Stolpego z powrotem do Warszawy, gdzie uczył muzyki w Instytucie Aleksandryjsko - Maryjskim. Stanowisko to zajmował do roku 1870. Głównym jednak terenem jego działalności w Warszawie, był Instytut Muzyczny, założony w roku 1861 przez Apolinarego Kątskiego, gdzie kierował dwiema klasami fortepianu.

Do tej uczelni wstąpił też jedenastoletni Antoni, prowadząc w dalszym ciągu studja nad fortepianem pod kierunkiem ojca, zaś harmonji i kontrapunktu uczył się najpierw u Freyera, potem u Moniuszki. Doroczne popisy Instytutu zetknęły Antoniego z szerszą publicznością i krytyką. Już wówczas zwracał uwagę swoją nad wiek dojrzałą grą. W tym też czasie zaczął występować jako kompozytor.

W papierach rodzinnych zachował się utwór „*O Salutaris Hostia*" op. 4, na chór mieszany, kwintet smyczkowy i organy, dedykowany Instytutowi Muzycznemu (7). Na rękopisie zaznaczył Stolpe datę ukończenia tej kompozycji: 1 lutego 1866 roku. Miał wtedy zatem lat czternaście. „*O Salutaris*" świadczy bardzo korzystnie o talencie i umiejętnościach młodego autora. Wprawdzie z łatwością można zauważyć pewne usterki, jak wadliwe rozplanowanie tekstu w trzyczęściowej konstrukcji tego utworu lub małe urozmaicenie akompanjamentu instrumentalnego w stosunku do partji chóralnej. Mimo to całość robi wrażenie sympatyczne. Skromny zasób techniki kompozytorskiej, jakim czternastoletni Stolpe rozporządzał, nie pozwolił mu stworzyć dzieła zupełnie doskonałego. Jednak kompozycja ta posiada swoje niewątpliwe zalety, spośród których należy wyróżnić przedewszystkiem harmonikę. Młody autor miał ambicję jaknajpełniejszego zastosowania w tym utworze swoich wiadomości z dziedziny harmonji. To też charakteryzuje go duża, w stosunku do niewielkich rozmiarów, ruchliwość modulacyjna, częste użycie harmonij septymowych, rozwiązywanie dysonansów w nowy dysonans i zgrabne stosowanie progresyj. Strona harmoniczna poniekąd wyróżnia nawet utwór Stolpego spośród ówczesnych polskich kompozycyj kościelnych, których autorowie licząc się ze stopniem wykształcenia chórów kościelnych, ograniczali się do najprostszych funkcyj harmonicznych.

Po pięcioletnich studjach w Instytucie, uzyskał Stolpe w roku 1867 patent, „wielką nagrodę" z fortepianu i pierwszą nagrodę z kontrapunktu. Nagrodę z fortepianu przyznano mu na popisie Instytutu

w dniu 23 czerwca, przyczem utworem konkursowym, jaki Stolpe wówczas wykonał, było *Allegro* z koncertu Moscheles'a. W trzy tygodnie później, dnia 17 lipca, odbył się w sali Resursy Obywatelskiej koncert wszystkich nagrodzonych uczniów Instytutu. Na tym koncercie wystąpił Antoni Stolpe także jako kompozytor, wykonując obok Etiudy cis-moll Chopin'a, Mazurek h-moll własnej kompozycji. Dalszym etapem karjery artystycznej szesnastoletniego laureata Instytutu miało być wakacyjne tournée koncertowe po zdrojowiskach. W wycieczce tej obok Stolpego mieli wziąć udział odznaczeni uczniowie Instytutu: Władysław Górski skrzypek, Gustaw Ignatowski tenor i Stefan Grzywiński, bas. Impreza ta doszła do skutku, jednak Stolpe z nieznanej przyczyny nie wziął w niej udziału. Zastąpił go Leopold Czarnomski, również uczeń Edwarda Stolpego, nagrodzony w tymże roku pierwszą nagrodą z fortepianu (8).

Tymczasem Antoni Stolpe, obdarzony nagrodą i pochwałami, zapragnął wystąpić z własnym koncertem kompozytorskim. W tym celu rozpoczął intensywną pracę nad wykończeniem kompozycyj powstałych jeszcze w czasie studjów w Instytucie, pozatem stworzył szereg nowych, przygotowując starannie swój pierwszy występ kompozytorski. Szerokie stosunki ojca w sferach muzycznych pozwoliły mu zebrać doborowe grono wykonawców. Koncert odbył się dnia 22 marca 1868 roku w sali fabryki fortepianów Hoffera przy ulicy Elektoralnej wobec zaproszonych przedstawicieli świata muzycznego i prasy. Zakończył się on pełnym sukcesem młodego kompozytora. „Po tak licznych popisach miernoty na rozmaitych koncertach spotykanej" pisał sprawozdawca Kurjera Warszawskiego „miłą i pocieszającą rzeczą było spotkać talent prawdziwy, gruntowną wsparty nauką, w szlachetnym i zacnym kierunku dążący". Recenzent Gazety Warszawskiej otwarcie przyznaje, że „nie przypuszczaliśmy, by ten chłopaczek brał się do kompozycyj takiej wagi, takiej formy. Widzieliśmy w tem więcej wpływ znakomitych jego nauczycieli i ojca, aniżeli naturalny pęd młodego kompozytora, spodziewaliśmy się znaleźć jakieś muzykalne pensa, poprawnie napisane, ale komunałowe, zwyczajne i nudne, jak rozprawy uczniów na medal".

Antoni Stolpe wystąpił z pięcioma kompozycjami: Sekstetem na fortepian i instrumenty smyczkowe, Uwerturą na orkiestrę, która jednak została wykonana przez kwintet smyczkowy i fortepian grany na cztery ręce, „Sceną dramatyczną" na wiolonczelę z towarzyszeniem kwintetu smyczkowego, oraz z dwiema Etiudami fortepianowemi. Ponieważ nie posiadamy tych utworów, musimy poprzestać na zdaniu, jakie

o nich wygłosili ówcześni recenzenci. Sprawozdawca Gazety Warszawskiej zauważył w Sekstecie: „szlachetność i piękność motywów, szerokie i śmiałe prowadzenie rzeczy, jędrność, zdrowie i jasność myśli, przebijające się od początku do końca, trzymanie się w mierze, nierozwałkowywanie". Recenzentowi Kurjera Warszawskiego spodobało się w tym utworze najbardziej Scherzo: „Dziwnie w niem wdzięczną się wydaje melancholijna rzewność, a miejscami nawet smutek przez skrzypce wypowiadany, z poza szczebiotliwego a rezolutnego tła partji fortepianowej wyglądający". Sprawozdanie kończy się stwierdzeniem, że w utworze tym są „takie miejsca, którychby się Onslow nietylko nie powstydził, lecz nawet pozazdrościł". Porównanie z Onslowem było na owe czasy nielada komplementem. Niezwykle obfita twórczość Onslowa na polu muzyki komnatowej uchodziła za wzorową w swoim rodzaju i cieszyła się w wieku XIX wielką popularnością. Dziś zapomniano o Onslowie zupełnie.

Niemniej korzystnie wypadła opinja Adama Münchheimera w Bibljotece Warszawskiej. Münchheimer zastrzega się, że chwaląc Sekstet Stolpego: „nie powodujemy się pobłażaniem dla początkującego artysty, i gdyby dzieło nie przez szesnastoletniego młodzieńca, ale przez 36-letniego kompozytora było napisane, to jeszcze bardzoby nas zainteresować mogło tak co do szlachetności pomysłów, jak równie co do skończoności formy, przy wybornej znajomości środków technicznych". Zdanie to posiada dla nas szczególną wartość, gdyż wyszło z pod pióra nie przygodnego recenzenta, ale dobrego i doświadczonego kompozytora. Także pozostałe utwory: Scena dramatyczna, Uwertura i Etiudy spotkały się z uznaniem recenzentów. O grze fortepianowej Stolpego pisał sprawozdawca Kurjera Warszawskiego, że odznacza się „wyrazistością i dokładnością frazowania", i jest „tak świetną, że najniebezpieczniejsze porównanie wytrzymać może".

Mimo pochwał, które przypadły w udziale szesnastoletniemu zaledwie młodzieńcowi, nie uważał Antoni Stolpe swojej edukacji muzycznej za ukończoną. Nosił się z zamiarem wyjazdu do Berlina, aby pod kierunkiem znanego nauczyciela kontrapunktu Fryderyka Kiela i niemniej sławnego pianisty Teodora Kullaka, doskonalić się w muzyce. Poważną przeszkodą w zrealizowaniu tego planu był brak środków materjalnych. Zachęcony powodzeniem pierwszego koncertu zamierzył dać drugi, tym razem dla szerszej publiczności, z bogatszym programem, w nadziei, że zysk z tego koncertu umożliwi mu wyjazd zagranicę.

Koncert ten odbył się 11 grudnia 1869 roku, w sali Resursy Obywa-

telskiej, poprzedzony przychylnemi wzmiankami w prasie stołecznej. Trzon programu stanowiły utwory wykonane w sali Hoffera. Z nowych kompozycyj znajdujemy w programie: Śpiew do słów Victora Hugo z towarzyszeniem kwintetu smyczkowego, „Trzy pieśni w formie etudy" (sic!) na fortepian i „wielki marsz" na orkiestrę p. t.: *„Hommage à Mendelssohn"*. Obok utworów Stolpego wykonano jeszcze kompozycje Chopin'a, Liszta i Donizetti'ego. W koncercie tym Stolpe nietylko wykonał utwory fortepianowe, lecz także wystąpił w roli dyrygenta.

W recenzjach, jakie pojawiły się w czasopismach warszawskich, panuje ten sam ton życzliwości dla młodego kompozytora, jak w sprawozdaniach z pierwszego koncertu. Spośród nich wyróżnia się szczególnie sprawozdanie pianisty i kompozytora Jana Kleczyńskiego w Tygodniku Illustrowanym. W recenzji tej nie kryje Kleczyński swego podziwu dla talentu Stolpego: „p. Stolpe powinien dziękować Bogu za to, że otrzymał od niego dar taki, który go może kiedyś uczynić jednym z pierwszych w swoim zawodzie". W kompozycjach Stolpego dopatruje się Kleczyński wpływu Mendelssohna: „same nawet temata p. Stolpego mają tę rzewność, ten smutek, jaki charakteryzuje Mendelssohna". Recenzję zakończył Kleczyński następująco: „Z pięknym więc zasobem pojedzie młody artysta kształcić się dalej, pod kierunkiem takiego mistrza, jakim jest Kiel. Nie możemy lepiej zakończyć naszego o nim sprawozdania, jak posyłając mu na drogę słowa zachęty, które oby proroczemi były: *„Macte animo, generose iuvenis; sic itur ad astra"*.

Niestety koncert ten nie dał spodziewanego rezultatu finansowego. Publiczność warszawska nie ochłonęła jeszcze po niedawnych występach Modrzejewskiej, świat muzyczny absorbowały występy znakomitych artystów o ustalonej sławie, jak Józefa Wieniawskiego, kwartetu Müllerów, nic przeto dziwnego, że młodego, nieznanego jeszcze szerokim sferom publiczności kompozytora, spotkał z tej strony zawód.

Zachęcony w kilku recenzjach do powtórzenia koncertu, zajął się Stolpe przygotowaniem trzeciego koncertu, który odbył się 14 maja 1869 roku. Program zawierał szereg nowych utworów: Uwerturę symfoniczną, Uwerturę koncertową nr. 3, *Trio* na fortepian, skrzypce i wiolonczelę, *„Ave Maria"* na kontralt z towarzyszeniem kwintetu smyczkowego, oraz dwa utwory dla solowego tenoru: Romans i Sonet Mirona (do słów T. Gautier). Z dawnych utworów zostały powtórzone: Etiudy, „Scena dramatyczna", nazwana teraz „Fantazją" i Marsz na cześć Mendelssohna. Z kompozycyj innych autorów wykonano dzieła

Chopin'a, Meyerbeer'a, Kurpińskiego i Noskowskiego. Wśród wykonawców znajdujemy m. in. nazwiska Józefiny z Turowskich Leśkiewiczowej (ciotki naszego kompozytora) oraz Zygmunta Noskowskiego, który wykonał na skrzypcach dwie kompozycje własne: „Pieśń nad kołyską" i Scherzo.

Koncert ten odbył się również w niezbyt przychylnych okolicznościach. Już po ogłoszeniu w prasie, zmuszony był Stolpe do przeniesienia terminu z 12 na 14 maja. Przedewszystkiem zaś termin wypadł po sezonie koncertowym, co odbiło się ujemnie na „prasie" koncertu, która tym razem była skromniejsza.

Duże wrażenie zrobiło *Trio*, kompozycja o poważnych rozmiarach i ciekawej treści. Utwór ten składał się z czterech części, spośród których recenzent Gazety Polskiej wyróżnił dwie środkowe: w *Andantino* bowiem dostrzegł „intencje fugowe", zaś w *Scherzo* „i djalogowanie instrumentów bywało rozsądne i pomysły rzeźwe, i forma dobrze utoczona". Tenże recenzent odniósł się bardziej krytycznie do kompozycyj orkiestralnych i wokalnych Stolpego. Pierwszym zarzuca zbyt wielką ilość samodzielnych głosów, co powoduje „nie mało mętu" — tak, że „nieraz niepodobieństwo zrozumieć o co idzie kompozytorowi", drugim niezbyt staranną deklamaję tekstu i wadę powtarzania obok siebie tych samych słów „co bardzo studzi interes do dzieła". Innego zdania był natomiast sprawozdawca Kurjera Warszawskiego, który utworom wokalnym nie tylko nic nie ma do zarzucenia, ale przeciwnie, chwali świetne dostosowanie muzyki do tekstu i zwraca uwagę na interesujące wypracowanie akompanjamentu. Co do Uwertury Nr. 3 przyznaje, że „wyróżnia się ona od innych utworów p. Stolpego odrębnym charakterem i stylem" i dochodzi do takiego wniosku: „może się mylimy, ale nam się zdaje, że w niej p. Stolpe chciał spróbować swoich sił na polu „muzyki przyszłości", bo wyraźne tchnienie Wagnera z tej uwertury nas dolatywało". Oczywiście, nie jesteśmy dziś w stanie rozstrzygnąć, jak było naprawdę, nie mając tych utworów do dyspozycji. W każdym razie z powyższych uwag możemy wysnuć jeden wniosek: w tym okresie twórczości posługiwał się Stolpe chętnie polifonją, co w muzyce polskiej tego czasu było wypadkiem dość odosobnionym. Wskazanie na zależność od Wagnera również zasługuje na podkreślenie. O ile przypuszczenie recenzenta Kurjera Warszawskiego było słuszne, mielibyśmy prawo widzieć w Stolpem pierwszego kompozytora polskiego, który uległ wpływom mistrza z Bayreuthu. Na ten temat możnaby zresztą snuć wiele jeszcze domysłów, gdybyśmy wzięli pod uwagę fakt naprawdę zastanawiający, że

wspomniana poprzednio kompozycja czternastoletniego Stolpego *„O Salutaris Hostia"* rozpoczyna się motywem uprzedzającym motyw „Graala".

Efekt finansowy tego koncertu musiał być pomyślniejszy, skoro już z końcem czerwca wyruszył Stolpe do Berlina. Po przyjeździe zgłosił się u Franciszka Kiela, któremu przedłożył swoje kompozycje do oceny i przegrał je na fortepianie. Jak bardzo korzystne wrażenie musiał wzbudzić w swoim przyszłym nauczycielu, wskazuje choćby pośpiech w wysłaniu przez Kiela listu do Edwarda Stolpego. Antoni przybył do Berlina przypuszczalnie w ostatnim dniu czerwca, zaś bezpośrednio po jego wizycie wyjechał Kiel do Lenz w Szwajcarji — a list do Edwarda Stolpego nosi datę 5 lipca! Wspomniany list został ogłoszony w prasie, w lichem zresztą tłumaczeniu polskiem. Przytaczam go w całości:

> „Szanowny Panie! Pośpieszam z udzieleniem Panu sądu o muzykalnem usposobieniu syna Pańskiego, jakkolwiek przypuszczać muszę, że skoro był uczniem Pańskim, niepodobna, ażebym zdołał zwrócić uwagę Jego na cokolwiekbądź, coby ojcowskiemu wzrokowi Pana już nie było wiadomem. Znajduję, iż syn Pański, jako fortepianista, tak pod technicznym, jak i muzykalnym względem, już jest znakomitym, a wiek jego młodociany, upoważnia do najpiękniejszych nadziei. Jego produkcje przynoszą zaszczyt jego pilności i metodzie jego nauczycieli, pp. Freyera i Moniuszki, i świadczą o niezaprzeczonym talencie. Toż samo da się powiedzieć i o kompozycjach. I tutaj widnieje wyborny kierunek, równie jak w stosunku do wieku, prace jego wykazują rzadką darowitość, zasługującą pod każdym względem, ażeby rozpoczęte gorliwie i na serjo, głębokie i poważne studja nad kontrapunktem dalej prowadził, tem więcej, że o ile dziś widzieć mogę, przy oczekiwać się po nim napewno dającej wytrwałości, prawie niewątpliwie w dojrzalszym wieku i jako kompozytor do świetnego stanowiska dojdzie. Przez to, że dopiero w wigilję wyjazdu mego miałem przyjemność, poznać syna Pańskiego, nie mogłem, niestety, przejrzeć dokładnie prac jego i musiałem to na później pozostawić: to jednak pewna, że sąd, jaki o nim dziś wydaję, przy bliższej znajomości, najzupełniej potwierdzę. Zapewniając Pana, że będzie prawdziwą moją przyjemnością prowadzić dalej, o ile siły pozwolą, tak wybornie dotąd udzielaną mu naukę, mam zaszczyt pisać się... i t. d.".

Z nowym rokiem szkolnym, wstąpił Antoni Stolpe do *„Neue Akademie der Tonkunst"*, założonej w roku 1855 przez Teodora Kullaka, u którego kontynuował swoje studja fortepianowe. Do pracy wziął się z zapałem, to też wyniki nie dały na siebie długo czekać. W krótkim

czasie spotkało go chlubne wyróżnienie, bowiem Kullak, widząc wybitne zdolności swego ucznia, nie wahał się powierzyć dziewiętnastoletniemu młodzieńcowi, stanowiska nauczyciela fortepianu w Akademji. Stolpe z tą samą pilnością, z jaką pracował nad sobą, oddawał się teraz pracy pedagogicznej. Również Kiel, u którego uczył się prywatnie, był zadowolony z jego postępów. W papierach rodzinnych zachowało się następujące zaświadczenie Kiela, opatrzone datą 5 lutego 1870 roku: „Dem Herrn Anton Stolpe aus Warschau bezeuge ich, dass derselbe seit ¾ Jahre seinen Theoretisch-musikalischen Studien unter meiner Leitung mit grossem Fleisse abgelegen. Ebensowohl constatiere ich, dass Herr Stolpe bei solch ernstem Streben und seinem bedeutenden Talente ausgezeichnete Fortschritte macht, und demnach zu den schönsten Hoffnungen berechtigt". Pismo to oznacza najprawdopodobniej zakończenie nauki u Kiela.

O pobycie Stolpego w Berlinie, mamy nikłe jedynie wiadomości. Powstało tutaj kilka utworów, jak: Sonata fortepianowa d-moll, Warjacje na kwartet smyczkowy i Etiuda. Co do występów publicznych to wiemy z zachowanego programu o jego udziale w popisie wyższych klas Akademji. Na programie tym figuruje data: „Sonntag, den 26 März", nie podano natomiast roku. Najprawdopodobniej był to rok 1871. Stolpe wykonał wówczas wraz z prof. Grünwaldem i Dr. Brunsem *Trio c-moll* Mendelssohna, zaś w siódmym punkcie programu pierwszy ustęp swojej Sonaty d-moll.

Trzy co dopiero wspomniane utwory wraz z *„O Salutaris Hostia"* tworzą całą spuściznę kompozytorską Stolpego, jaką udało się narazie odnaleźć. Omówię je w porządku chronologicznym.

Etiuda fortepianowa, której rękopis przechowuje Bibljoteka Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego (Nr. 10890), została ukończona w dniu 26 września 1869 roku. Jest to zatem prawdopodobnie najwcześniejsza kompozycja z okresu berlińskiego. Przeznaczył ją Antoni na upominek imieninowy dla ojca, jak o tem świadczy napis, umieszczony na karcie tytułowej rękopisu: „Memu najdroższemu Ojcu w dzień imienin poświęca wdzięczny syn Antoni Stolpe".

Drobna ta kompozycja nie może być miarą postępu, jaki dokonał się w twórczości Stolpego w czteroletnim okresie, dzielącym *„O Salutaris"* od Etiudy. Pozwala nam jednak zaobserwować pewien zwrot w kierunku umiłowań młodego autora. Po silnym wpływie Mendelssohna, który przejawiał się w twórczości Stolpego w czasie pobytu w Warszawie, o czem czytamy w każdej prawie recenzji z jego koncertów, a który znalazł swój punkt kulminacyjny w „Marszu na cześć

Mendelssohna" (kompozycja ta, jak możemy wnioskować z niektórych wypowiedzi recenzentów, była zdaje się opracowaniem tematów z dzieł Mendelssohna) nastąpił zwrot do muzyki Chopina. Unikał jednak Stolpe w tym utworze losu współczesnych mu epigonów Chopina, którzy w większości wypadków poprzestawali na przyswojeniu sobie najbardziej dostępnych cech jego stylu. Ambicje Stolpego sięgały wyżej. W Etiudzie nawiązał Stolpe w tem miejscu do twórczości Chopina, w którem ona najbardziej wyprzedzała swoją epokę. Utwór ten powstał niewątpliwie pod auspicjami Preludjum es-moll (Nr. 14) i finału Sonaty b-moll. Szczególnie Preludjum Chopina jest bliskie kompozycji Stolpego.

W 77 taktach tej etiudy zawarł Stolpe ćwiczenie w prowadzeniu obu rąk unisono, w tempie szybkiem: *Presto*. Poszczególne tony następują po sobie w interwałach, których rozmiary wahają się od sekundy do undecymy. Skalę trudności podnoszą częste odchylenia od tonacji zasadniczej a-moll, co daje Stolpemu możność stwarzania ciągłych niespodzianek, przez nieoczekiwane zwroty, jakiemi się wije kapryśna i zygzakowata linja melodyczna tego utworu. Strona rytmiczna Etiudy tworzy osobne zagadnienie, polegające na zmianie akcentów w takcie 6/8. Podobny zatem problem, jak w Etiudzie As-dur z op. 10 Chopina, gdzie jednak zmiany akcentów zachodzą w obrębie taktu 12/8. Z ciekawszych momentów tego utworu podkreślić należy kilkakrotne użycie rozłożonego trójdźwięku zwiększonego, który był wówczas jeszcze rzadkiem zjawiskiem. Stolpe przejął go zapewne z dzieł Liszta.

Kompozycją zakreśloną na większą skalę są Warjacje na kwartet smyczkowy. Chociaż na rękopisie (w Bibljotece Narodowej) nie podał Stolpe ani daty, ani miejsca napisania tego utworu, nie pomylimy się twierdząc, że powstał on w Berlinie, w czasie nauki u Kiela. Wskazuje na to niemiecki napis „*Variationen*" na zeszytach głosowych, w których się ten utwór zachował, jak i szkolny charakter tej kompozycji. Warjacje na kwartet są po Triu, Sekstecie i Scenie dramatycznej — czwartym skolei utworem komnatowym Stolpego. To też w kompozycji tej wykazał Stolpe dużo doświadczenia i dokładną znajomość techniki kwartetowej. Zdawał sobie doskonale sprawę z możliwości, jakie nastręcza kwartet smyczkowy i potrafił je wykorzystać. Z całą swobodą posługuje się Stolpe różnemi technikami gry na instrumentach smyczkowych i posiada duże wyczucie ich barwy. Utwór ten jest dość nierówny pod względem wartości. W sposób widoczny ścierają się tutaj uświęcone tradycją sposoby techniki

warjacyjnej, z dążeniem do indywidualnego wypowiedzenia się w tym rodzaju. Przeciwieństwa te łatwo wytłumaczyć, skoro przypomnimy sobie, że Warjacje są szkolną kompozycją Stolpego. Niewątpliwie Kiel, jak każdy zresztą dobry nauczyciel kompozycji, wymagał zastosowania w tym utworze różnych rodzajów techniki warjacyjnej, od najprostszych do bardziej skomplikowanych.

Kompozycja składa się z tematu, (który swoją budową odpowiada najbardziej nawet rygorystycznym przepisom szkolnym) i jedenastu warjacyj. Stolpe wykorzystuje temat wszechstronnie, posługując się nietylko melodją głosu najwyższego, lecz także linją melodyczną basu, budując z niej np. temat fugata warjacji VII. Jednak technika użycia motywów tematu odbiega znacznie od sposobu, jaki zakorzenił się od czasów beethovenowskiego op. 120 w literaturze warjacyjnej, a polegającego na konsekwentnem stosowaniu cząstki tematu w konstrukcji całej warjacji. U Stolpego motyw taki pojawia się sporadycznie, w powodzi nowych czynników melodycznych, wysnutych z tła wspólnej z tematem harmonji. W większości warjacyj tego cyklu brak jakiejś ustalonej metody postępowania. Mamy tu do czynienia z bogatą różnorodnością pomysłów, dostosowanych do charakteru poszczególnych warjacyj. W kompozycji tej złożył Stolpe dowody pilnego studjum ostatnich kwartetów Beethovena, ze wspaniałemi cyklami warjacyj w op. 127 i 131. Na szczególne wyróżnienie zasługują warjacje: V, napisana w misternym kontrapunkcie i VIII, wykorzystująca w sposób oryginalny „pizzicato" całego zespołu.

Warjacje na kwartet smyczkowy zostały wykonane w Warszawie, o ile mi wiadomo, dwukrotnie: w roku 1872 na wieczorze Towarzystwa Muzycznego, a w kilka lat po śmierci autora na jednym z popisów Instytutu Muzycznego. W bieżącym roku odegrał je w czasie specjalnej audycji radjowej, poświęconej twórczości Stolpego — Kwartet Krakowski. W ubogiej naszej literaturze kwartetowej są Warjacje Stolpego utworem naprawdę wartościowym i mogłyby śmiało zająć stałe miejsce w programach koncertów naszych zespołów kameralnych.

Ostatniemu, a zarazem najwybitniejszemu utworowi Stolpego spośród czterech zachowanych, Sonacie fortepianowej, poświęcę tylko kilka uwag, gdyż obszerniejszą analizę tej kompozycji podałem już na innem miejscu (9). Sonata d-moll powstała poza klasą kompozycji Kiela. Ukończył ją Stolpe 23 grudnia 1870 roku (rękopis w Bibljotece Narodowej), liczył więc wtedy lat 19. Wobec poprzedniej kompozycji, Sonata stanowi wydatny krok naprzód. Nie skrępowany

rygorem szkolnym talent Stolpego wypowiedział się tu w całej pełni. Utwór ten wyróżnia poważny wzrost techniki operowania materjałem tematycznym, a przedewszystkiem czystość stylu, której brak odczuwamy w Warjacjach na kwartet smyczkowy. W sposób widoczny zaznaczył się w Sonacie wpływ dwóch wybitnych romantyków: Chopin'a i Schumann'a. Pierwszy patronował niektórym pomysłom tematycznym, drugi poddał Stolpemu konstrukcję *allegra* sonatowego. Jednak Stolpe był daleki od niewolniczego kopjowania wzorów, tych czołowych przedstawicieli romantyzmu i potrafił nadać temu utworowi piętno osobiste.

Sonata składa się z trzech ustępów: *Allegro appassionato, Scherzo* oraz *Introductione et Finale.* Odrazu pierwszy ustęp wprowadza nas w sferę romantycznego nastroju niespokojną rytmiką tematu pierwszego, poprzedzonego energicznym motywem naczelnym. Nastrój ten potęguje się jeszcze w następnej części w *Scherzo,* które kapryśnym charakterem tematu, zbliża się do typu *Scherz* Chopin'a i Mendelssohn'a. Na szczególną uwagę zasługuje burzliwa w swoim przebiegu część środkowa tego ustępu, wyróżniająca się nowością zastosowanych środków pianistycznych. Jest to niewątpiwie najbardziej oryginalna część całej sonaty. Finał poprzedzony śpiewną introdukcją operuje dwoma silnie ze sobą kontrastującymi tematami, z których pierwszy szczególnie ważną odgrywa w tym ustępie rolę. Jego zrywany rytm, dodaje tej części niespokojnego charakteru, który wedle współczesnej egzegezy, był spowodowany przeczuciem zbliżającej się śmierci. Jak wiemy, mija się to z prawdą, gdyż utwór ten ukończył Stolpe jeszcze na dwa lata przed śmiercią, której w tak młodym wieku zapewne nie przeczuwał i nie pragnął.

Wybitne walory Sonaty Stolpego nie znalazły odrazu sprawiedliwej oceny. Przyznawano wprawdzie, że jest ona dziełem „skończonego mistrza", jednak protesty wywoływała jej forma, znacznie odbiegająca od schematów klasycznych. Obecnie jednak, kiedy czas osłabił te jej ustępy, które mogły współcześnie uchodzić za rewolucyjne, widzimy w tym utworze najszlachetniejszy przejaw romantyzmu. Nic nie stoi na przeszkodzie, abyśmy słuchali jej z podobnem zadowoleniem, z jakiem słuchamy sonat Chopin'a, które przecież także, przez swoje nowatorstwo, spotykały się z niechętnem przyjęciem.

Ostatnią kompozycją Stolpego była Sonata na skrzypce i fortepian, o której kilka słów zawdzięczamy Zygmuntowi Noskowskiemu. We „Wspomnieniu pośmiertnem" ogłoszonem na łamach Tygodnika Illustrowanego (rok 1872, nr. 249), określa ją, jako najlepsze dzieło Stol-

pego. W rozmowach z Noskowskim nazwał ją kompozytor „poematem mieszczańskim", i zdaniem jego „dobrze ją tem scharakteryzował". Możemy zatem przypuszczać, że był to utwór o tendencjach programowych.

Sonatę skrzypcową ukończył Stolpe w roku 1872 w Warszawie, dokąd przybył na kilka miesięcy przed śmiercią. Przyjazd ten pozostawał w związku z katastrofalnem pogorszeniem się stanu zdrowia. Wyczerpująca praca w Akademji berlińskiej, wpływała niekorzystnie na wątły zawsze organizm Stolpego. I kiedy wreszcie wychodząc z koncertu Wagnera, przeziębił się — przyszło zapalenie płuc, a potem otwarta gruźlica, przed którą nie było ratunku. Rodzina przewiozła Antoniego do Warszawy, gdzie otoczono go pieczołowitą opieką. Kiedy i to nie pomogło, wysłano Stolpego do znanych uzdrowisk: Salzbrunn'u i Meran'u. Jednak wszelkie wysiłki były bezowocne — gruźlica czyniła zastraszające spustoszenie w jego organiźmie. Śmierć nastąpiła dnia 7 września 1872 roku w Meranie. W chwili śmierci liczył Stolpe zaledwie 21 lat i 4 miesiące.

Wiadomość o zgonie Antoniego Stolpego szybko dotarła do Warszawy. Już 10 września pojawił się pierwszy nekrolog w Kurjerze Warszawskim, 12 września w Gazecie Warszawskiej, potem w Tygodniku Illustrowanym i innych czasopismach. „Zbyteczna praca i zapał", pisał na łamach Bluszczu Jan Kleczyński — „zniszczyły tak wcześnie ten delikatny, prawdziwie artystyczny organizm, zabierając nam zapewne mistrza, bo mistrzowstwem jaśnieć już zaczynały jego utwory". W Tygodniku Illustrowanym zamieścił cytowane już poprzednio „Wspomnienie pośmiertne" przyjaciel Stolpego Zygmunt Noskowski. „Bywając u niego często w ostatnich miesiącach życia" pisał Noskowski „miałem sposobność ocenić talent i charakter nieboszczyka. Widziałem zapał niezrównany dla sztuki, co było powodem, że dla kolegów nie miał zawiści, ale życzliwą zawsze radę i zachętę. W rozmowach z nim poznałem, że obok artyzmu, kształcił umysł, i podziwiałem jego głębokie poglądy na sztukę, trafne zdania o dziełach mistrzów. Dla siebie był bardzo wymagający, skutkiem czego nie mógł się zdecydować na wydanie ważniejszych utworów swoich. A jednak staną się one może kiedyś ozdobą naszej muzyki". W dalszym ciągu swego artykułu, dał Noskowski wyraz życzeniu, aby dzieła Stolpego „prędko wyszły na widok publiczny, bo zasługują na to i wewnętrzną i techniczną wartością, świadcząc o genjalnym talencie, o wielkiej pracy i nauce tak rychło zgasłego artysty". Niestety, spełniło się ono w skromnym zakresie, gdyż tylko Sonata fortepiano-

wa d-moll, doczekała się wydania drukiem. Ukazała się ona nakładem Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, przygotowana do druku przez Józefa Wieniawskiego. Inne kompozycje, jak wynika z nekrologów, pozostały w rękopisach i znajdowały się w posiadaniu ojca. Obecnie jednak w rodzinie zachował się tylko jeden utwór: „O Salutaris Hostia". Dwie większe kompozycje: Warjacje na kwartet smyczkowy i autograf Sonaty d-moll, przechował w swoich zbiorach Aleksander Poliński. Po wojnie, przeszły te utwory na własność Państwowych Zbiorów Sztuki, a obecnie zostały przekazane Bibljotece Narodowej. Etiudę fortepianową, jak wiemy, posiada Bibljoteka Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego. Jaki los spotkał resztę kompozycyj Stolpego — nie wiadomo. Prawdopodobnie rozeszły się wśród znajomych i dopiero chyba przypadek pozwoli je wydobyć z ukrycia. Szczególnie dotkliwą stratą byłoby zaginięcie Sonaty skrzypcowej, jako być może, najdoskonalszego utworu Stolpego, oraz uwertur koncertowych, których tak znikomą ilość posiadamy w naszej literaturze orkiestrowej.

Braki w materjale nutowym nie pozwalają narazie przedstawić dokładnie ewolucji talentu Stolpego. Jedna kompozycja z okresu warszawskiego nie może nam zastąpić jego utworów komnatowych i orkiestrowych, jak nie mogą ich zastąpić recenzje z gazet warszawskich, nie zawsze pisane przez ludzi fachowych. Zatem dopiero odszukanie przynajmniej główniejszych kompozycyj, umożliwi wszechstronne oświetlenie tego naprawdę niecodziennego zjawiska, jakim był Antoni Stolpe.

Ale i te kompozycje, które się zachowały, pozwalają nam wyznaczyć Stolpemu odpowiednie miejsce w historji muzyki polskiej. Świeżość inwencji i szerokość oddechu, charakteryzująca jego utwory, wytrzymuje porównanie z młodzieńczemi dziełami najwybitniejszych kompozytorów. W Polsce przed wystąpieniem Stolpego, mógł szczycić się równie doskonałemi kompozycjami, stworzonemi w tak młodym wieku — jedynie Chopin.

SPIS KOMPOZYCYJ ANTONIEGO STOLPEGO.

UTWORY ORKIESTROWE.

3 uwertury koncertowe. — Marsz p. t. **„Hommage á Mendelssohn"**.

UTWORY KOMNATOWE.

Sekstet na fortepian, dwoje skrzypiec, wiolonczelę i kontrabas. — Trio na fortepian, skrzypce i wiolonczelę. — Warjacje na kwartet smyczkowy. — Sonata

na skrzypce i fortepian. — Scena dramatyczna (Fantazja) na wiolonczelę i kwintet smyczkowy.

UTWORY WOKALNE.

„O Salutaris Hostia", na chór mieszany z towarzyszeniem organów i kwintetu smyczkowego. — Śpiew do słów Wiktora Hugo na głos tenorowy z towarzyszeniem kwintetu smyczkowego. — Romans i Sonet Mirona do słów T. Gautier, na głos tenorowy z towarzyszeniem fortepianu. — **„Ave Maria"** na kontralt z towarzyszeniem kwintetu smyczkowego.

UTWORY FORTEPIANOWE.

Mazurek h-moll. — 2 Etiudy. — 3 Pieśni w formie etiudy. — Etiuda (dedykowana ojcu). — 2 Sonaty. — Preludja. — 5 Fug. — Warjacje. — Nieznane bliżej utwory na fortepian i orkiestrę.

PRZYPISY.

1) Odbitka z dzieła: Polska, jej dzieje i kultura. Część IV. Warszawa (1932).
2) Pani Stefanji Stolpe, która użyczyła mi łaskawie wszystkich dokumentów rodzinnych, składam na tem miejscu serdeczne podziękowanie.
3) Ludwik Jenike: Kronika Zboru Ewangelicko - Augsburskiego w Warszawie, 1782—1890, Warszawa, b. r.
4) Henryk Opieński: Józef Elsner w świetle nieznanych listów. Rocznik Muzykologiczny. Tom I, Warszawa, 1935, str. 82.
5) Binental: Chopin, Reprodukcja 27. Warszawa, 1930.
6) Paryż, 1874, str. 368.
7) Rękopis „O Salutaris" został ofiarowany przez rodzinę autorowi niniejszej pracy. Obecnie znajduje się w posiadaniu Bibljoteki Jagiellońskiej w Krakowie.
8) „Kurjer Warszawski", rocznik 1867. „Gazeta Polska", rocznik 1867.
9) Rocznik Wydziału Filozoficznego U. J. Tom I, Kraków, 1935, str. 375.

MICHAŁ KONDRACKI

MUZYKA HUCULSZCZYZNY

Huculszczyzna, malowniczo położona u stóp Karpat Wschodnich stanowi jakby wyspę egzotyczną na rubieży ziem Rzeczypospolitej. Egzotyka jej jest niezmiernie swoistą i w każdym calu specyficznie-oryginalną. Swoją etnograficzną odrębność, w zadziwiający sposób zakonserwowaną, zawdzięcza Huculszczyzna w głównej mierze specjalnemu położeniu geograficznemu: odgrodzeniu od świata cywilizowanego przez potężne izolatory, jakimi są góry i gęste lasy.

Huculi, historycznie wywodząc się ponoć od potomków dawnych osadników rzymskich, zasymilowali, przetrwali i wchłonęli zarówno wpływy najeźdźców tatarskich i tureckich, jak i naleciałości węgierskie, rumuńskie, wołoskie, cygańskie i t. p. Dlatego typy huculskie są tak odmienne rasowo od słowiańskich, stanowiąc jakby zupełnie odrębne, zamknięte w sobie plemię. Sztuka huculska jest amalgamatem i syntetyczną wypadkową przeróżnych krzyżujących się wpływów i oddziaływań kulturalnych, z przewagą elementu wschodniego. Charakterystycznem jest zamiłowanie huculów do jaskrawych barw, szczególnie do koloru ciemno - czerwonego w strojach, artystycznie kontrastującego z wieczną zielenią iglastej flory Karpat. Skłonna do mistycyzmu, bogata w imaginację artystyczną psychika huculska jest głęboko przesiąknięta atmosferą zabobonów, pogańskich przesądów i zwyczajów oraz przepojona wiarą w istnienie niewidzialnego świata fantastycznego i życia pozagrobowego. Niezliczona ilość wszelkiego rodzaju legend i podań jest tego najlepszym potwierdzeniem i dowodem.

Jedną z największych oryginalności tego kraju jest muzyka, która stanowi nieodzowny element życia huculskiego. Niema wsi na Huculszczyźnie w którejby nie było muzykanta. Niema prawie Hucuła, któryby nie grywał na jakimkolwiek instrumencie:

fujarce lub piszczałkach, trembicie czy kobzie, skrzypcach lub cymbałkach i t. p. Muzykalność tego ludu i jego zdolności artystyczne są godne podziwu. Śmiało twierdzić można, że Huculi są narodem artystów z urodzenia. Ich kunszt muzyczny jest samoistnym, spontanicznym i równie odrębnym, jak i ich język, stroje i obyczaje.

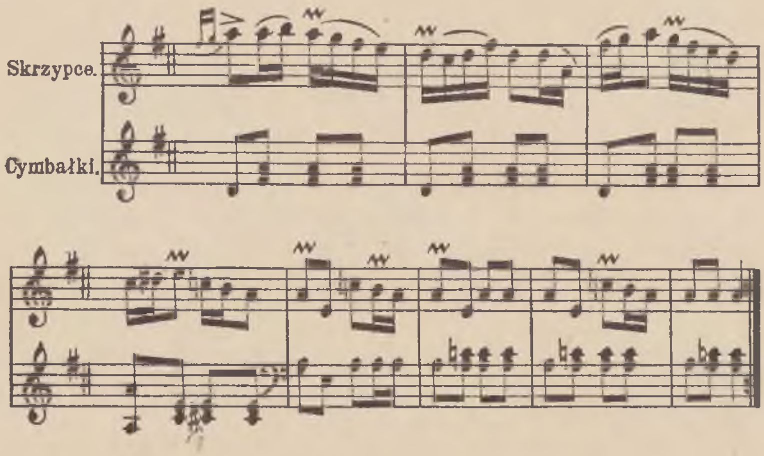
Wynikła na grucie swoistym, zupełnie oryginalnym, muzyka Huculszczyzny przechowała się w stanie niemal pierwotnym i nieskażonym prawie do dnia dzisiejszego. Ilość instrumentów, rozpowszechnionych na Huculszczyźnie jest zadziwiająca. Należy wziąć pod uwagę również fakt istnienia całego lokalnego przemysłu muzycznego: wyrabiane są tam „domowym sposobem" cymbały (czyli cymbałki), wszelkiego rodzaju fujarki (nawet z metalu) sopiłki, kobzy a także trembity, a nawet basy (strunne). Takie bogactwo i różnorodność instrumentalna wytwarza bardzo sprzyjające warunki dla rozkwitu muzyki tego kraju. To też niejedna wieś chełpi się posiadaniem wykwalifikowanej kapeli pod kierunkiem lokalnej sławy skrzypka — artysty amatora. Wystarczy wymienić tylko, głośną już dzisiaj kapelę Gawyciuka ze wsi Żabie, (przezwanego Kureliukiem, z pochodzenia cygana) — który nagrał ze swym zespołem szereg płyt gramofonowych (wytwórni Syrena — Elektro), — a obok tego z tej samej wsi jeszcze parę, pomniejszych, mniej znanych kapeli. Wieś Kosmacz posiada aż dwa doskonałe konkurencyjne zespoły, a obok, w sąsiedniej Prokurawie istnieje znakomity zespół J. Rowieńskiego (przyzwisko). W Mikuliczynie zamieszkuje świetna kapela Zacharczuka (ojciec z synem i córką), a wieś Dora ma również swoich muzykantów. Bystrzec, Jawurnik, Riczka, Szeszory i cały długi szereg wiosek posiada swoje wykwalifikowane zespoły muzyczne. Istnieje nawet wśród nich szlachetny punkt honoru i ambicji, aby na wesela i uroczystości w danej wiosce grała miejscowa kapela, choćby nawet gorsza, a zato swoja, własna.

O stopniu zainteresowania Hucułów muzyką może świadczyć fakt, że nie mając, oczywiście, pojęcia o nutach i pisowni muzycznej, ogromnie łatwo przyswajają sobie wszelkie nowe melodje, które adoptują z miejsca; pozatem bardzo interesują się poważną sztuką, jak naprz. muzyką Beethovena, którego symfonje, wykonywane z płyt gramofowych, wywołują wielkie wrażenie i oddźwięk wśród ludności huculskiej.

Istnieje legenda, że niektórzy wybitni zbójnicy zamawiali dla siebie ulubione „nuty" (melodje) u poszczególnych muzykantów. Wówczas
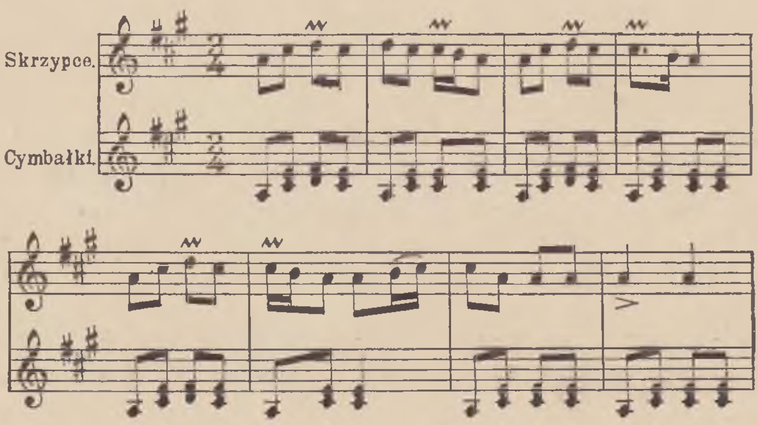
nazywano je imieniem ofiarodawcy — naprz. „Pelechowa nuta". „Doboszowa nuta" — i grano stale tylko dla zamawiającego.

Najwięcej grają huculi do tańca. Do najpopularniejszych form tanecznych i najbardziej rozpowszechnionych należą: „hucułka" i „arkan" (wzgl. „argan"). Klasyczna „hucułka" dzieli się na dwa zasadnicze typy „hucułkę zwykłą" i odmianę jej — „hucułkę z kozaczkiem" i posiada swoją zdeklarowaną formę muzyczno-taneczną (na $^2/_4$). Muzycznie „hucułka" ma kilka typowych okresów. Część zasadnicza — początek rozpoczyna się kilkoma taktami majorowymi, przechodzącymi zaraz w dominantę minorową. Naprz. „hucułka" z Żabiego.

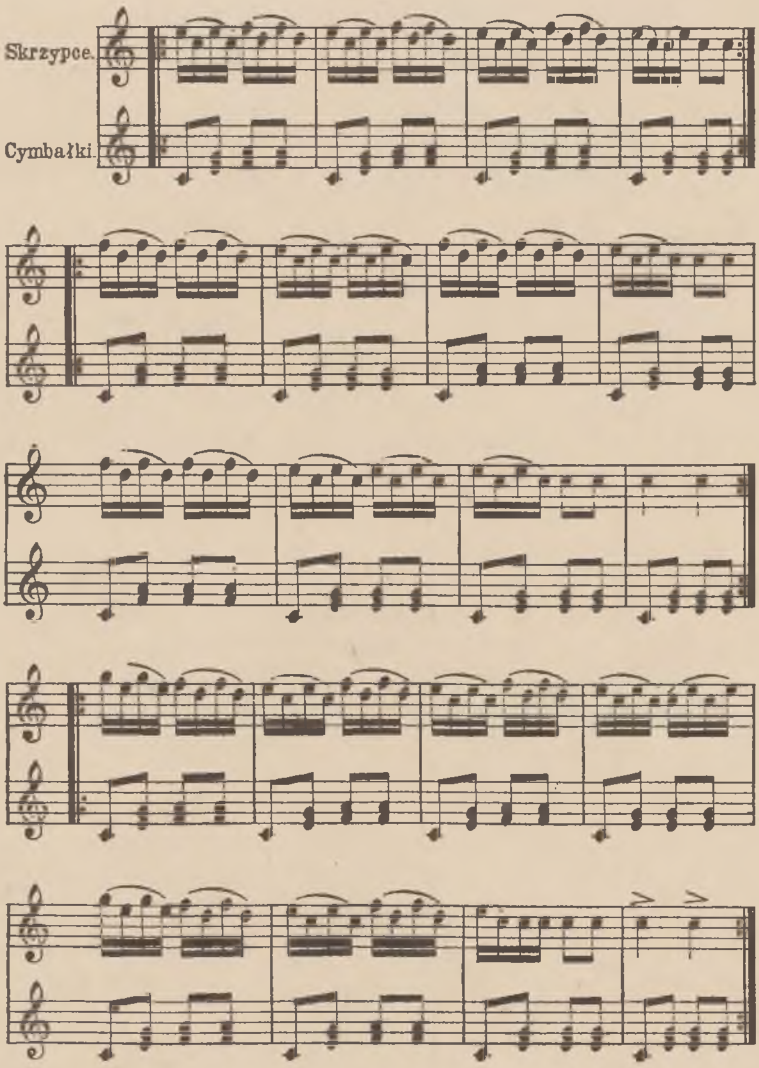


Czasem tryb majorowy „hucułki" utrzymuje się na początku nieco dłużej, trwając przez 8, nieraz nawet 16 i więcej taktów:

„Hucułka" z Żabiego (Kureliuka):
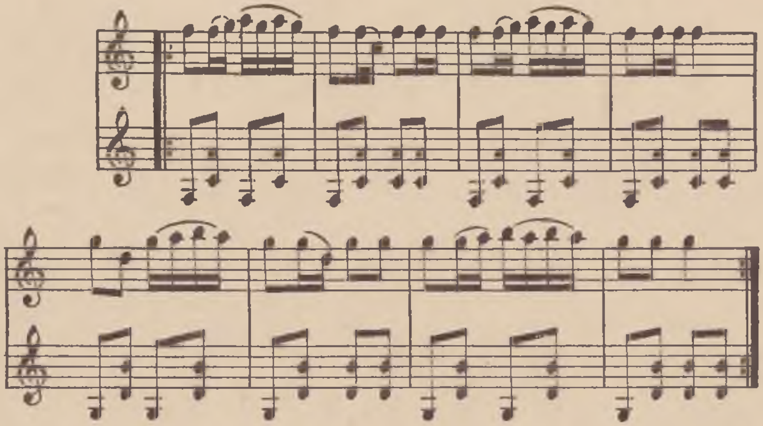


Lub, naprzykład, „hucułka“ z Mikuliczyna (Zacharczuka):
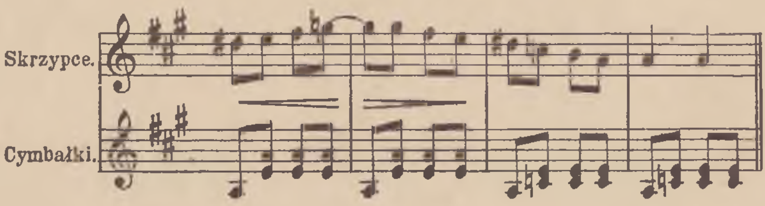


Potem następuje często jeden z najbardziej charakterystycznych zwrotów harmonicznych huculskiej muzyki, — zaczerpnięty z dziedziny wokalnej, — kolejne powtarzanie po sobie 4-ch taktów s. do-
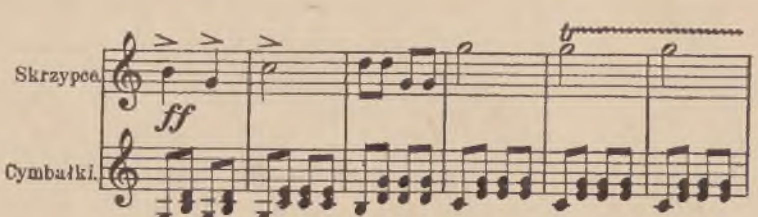
minanty i dominanty, — w rytmie szybkim, — poczem powraca znów tonika:



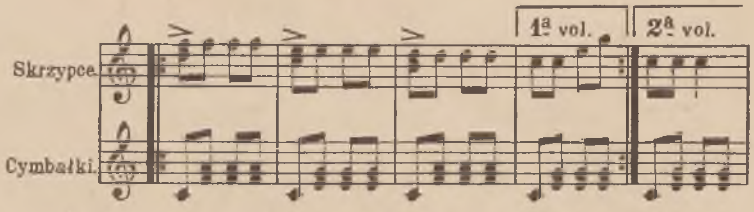
W „hucułce“ z Kosmacza przewija się motyw synkopowany w minorze:



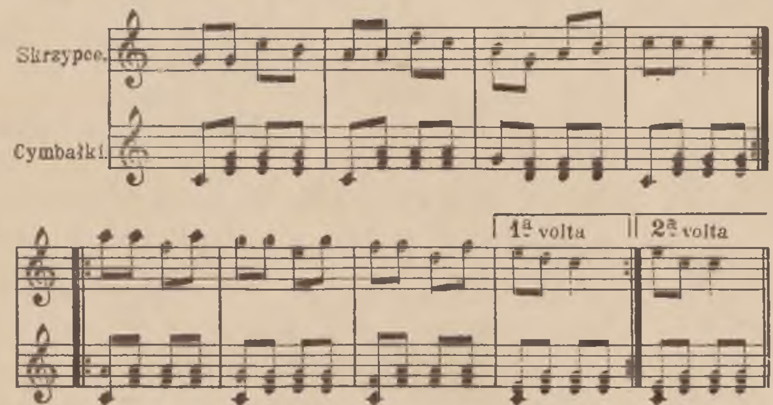
Wymienione zwroty wyczerpują mniejwięcej pierwszą część „hucułki“. Dalej następuje nagła modulacja do bliższej, nieraz zaś dalszej tonacji. Tej zdecydowanej zmianie do majoru, często nawet obcemu, towarzyszy z reguły wzmożone nasilenie dynamiczne, objawiające się również w licznych synkopach, szarpanych akordach w skrzypcach i t. p. Posiłkują się zwykle następującym charakterystycznym zwrotem:



Poczem zjawiają się tryle i wypływają nieskończone progresje:

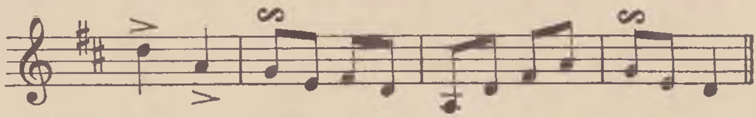


Ulubioną figurą „hucułki" z Mikuliczyna jest następujący temat:



Popisy wirtuozowskie skrzypka-solisty w 2-ej części „hucułki" stanowią curiosum. Składają się one z całego szeregu „sztuczek" skrzypcowych, a więc: glissanda na strunie E flageoletami w górę (naśladującego gwizdanie tańczących), tremolanda i trylu sul ponticello najwyższych pozycyj struny E, wreszcie szarpania strun zębami, podrzucania rytmicznego skrzypiec, grania ze skrzypcami na głowie, wystukiwania rytmu smyczkiem po pudle skrzypcowym i. t p. kuglarskich numerów. Bezkonkurencyjnym championem tych „atrakcyj" jest Gawyciuk (Kureliuk) z Żabiego. Na tem się „hucułka" przeważnie kończy (trzema zwolnionymi taktami, zawierającymi ćwierciowe wartości 5, 6 i 7 stopnia, oraz tonikę na zakończenie, urwaną na mocnej części taktu). Często jednak „hucułka" przechodzi w „kozaczka". Następuje wówczas przedewszystkiem przyśpieszenie tempa, oraz gęste synkopowanie i wzrost ogólnego napięcia dynamicznego.

Tematem kozaczka jest adoptowany, naleciałościowy motyw ukraiński:



„Kozaczek" stanowi jakby trzecią, nie zawsze obowiązującą część „hucułki" i, jednocześnie, jej brawurowy finał oraz doskonałe tło dla solowych popisów tancerzy.

Tańczą „hucułkę" przy akompanjamencie gwizdów i przeciągłych okrzyków-nawoływań, przyczyniających się do wytworzenia atmosfery większego podniecenia u zgromadzonych. Główna rola w tańcu przypada mężczyźnie. Kobiety tylko się dostosowują „drobią" i wyczekują, aż mężczyźni ukończą swe popisy, t. j. prysiudy, podskoki, hopaki, wypady i t. d. Obok tego istnieje szereg zasadniczych figur tanecznych, (czyli t. zw. „hucułka figurowana"). Polegają one na malowniczych kółeczkach, zakrętach, pozycjach i ewolucjach, godnych reprezentacyjnego wykwalifikowanego baletu. Ważnym elementem tańca jest również przytupywanie (mężczyzn), służące do podkreślenia rytmu, wywołania zwiększenia nasilenia dynamicznego tańca i wprowadzenia rozmachu i rozmaitości rytmicznej. Uderzenia bowiem instrumentów perkusyjnych (bębna i talerza lub pałeczką o talerz) są z natury rzeczy dość monotonne, ograniczając się do miarowego wybijania rytmu zasadniczego (na bębnie) i rytmów pobocznych, szybszych, na talerzu.

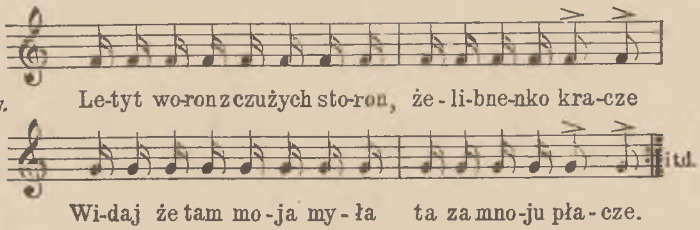
Udział i rola innych instrumentów poza opisanymi 1-mi skrzypcami i perkusją jest następująca. Cymbały, lub cymbałki, instrument w kształcie rombu z deski, z ponaciąganemi metalowemi strunami, służy do akompanjamentu skrzypcom. Gra się na nim za pomocą dwóch drewnianych pałeczek, a dźwięk, wydobyty przez ich uderzenia po strunach, przypomina brzmienie klawesyna. Strój cymbałów jest zupełnie nieregularny, dostosowany ku wygodzie grającego i uproszczeniu techniki, w ten sposób, aby były blisko „pod ręką" często ze sobą używane struny (podobnie do rozmieszczenia liter abecadła na ręcznej maszynie do pisania). Dzięki temu niektórzy cymbaliści osiągają dużą sprawność techniczną w grze na cymbałach.

Inne instrumenty kapeli huculskiej — drugie skrzypce — zazwyczaj akompanjują, czyli „robią harmonję" w wartościach ćwiercio-

wych, rzadziej ósemkowych. Fujarka grywa jakby kontrtematy w stosunku do skrzypiec, czasem nawet opóźnienia, jakby imitacje, odwrócenia i przeróżne warjanty motywu zasadniczego. O ile w kapeli trafiają się basy, to grają one jedynie funkcje zasadnicze, t. j. dominantę, „skażoną" subdominantę i tonikę.

„Hucułka" urozmaica się często śpiewaniem tańczących, którzy wykrzykują poszczególne strofy piosenki — kolejno lub wszyscy razem — na dwóch obok siebie położonych djatonicznych dźwiękach.

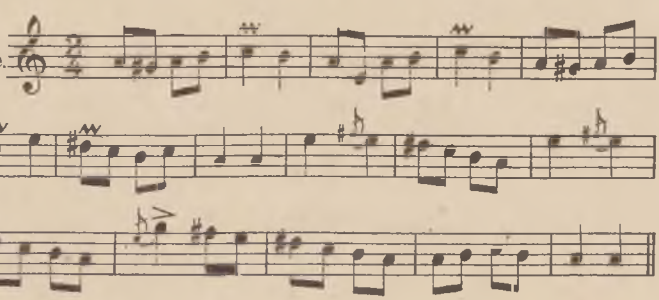
Śpiew.



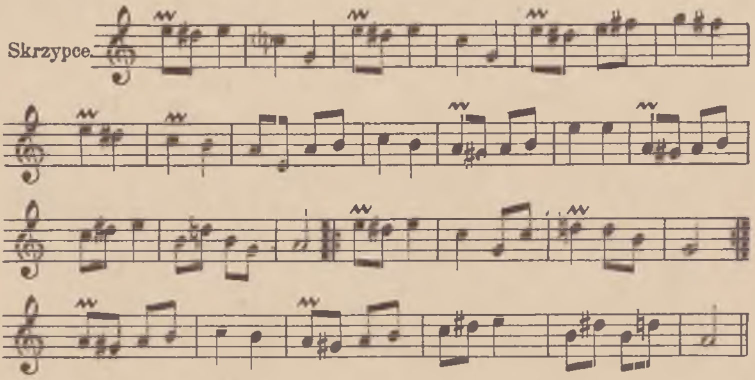
Przechodząc z kolei do „arkana" (wzgl. „argana") zaznaczyć trzeba, że jest to specjalnie męski taniec na $^2/_4$, tańczony tylko przez samych hucułów, a więc zbliżony do „zbójnickiego" Podhala. „Arkan" jest potężnym, pełnym dostojnej okazałości, a jednocześnie dziko rozhukanym zamaszystym tańcem, jednym z powolniejszych. Tempo jego jest o wiele bardziej umiarkowane od „hucułki". O ile rytm tej ostatniej mógłby być wyprowadzony z miarowo-jednostajnego stukania kamienia młyńskiego w młynach wodnych wsi huculskiej, o tyle masywna rytmika „arkana" przypomina już raczej ciężkie walenie siekiery w drzewo lub młota.

Zasadniczy motyw muzyczny „arkana" posiada szereg warjantów, w zależności od wioski i od lokalnej kapeli. „Arkan" z Riczki.

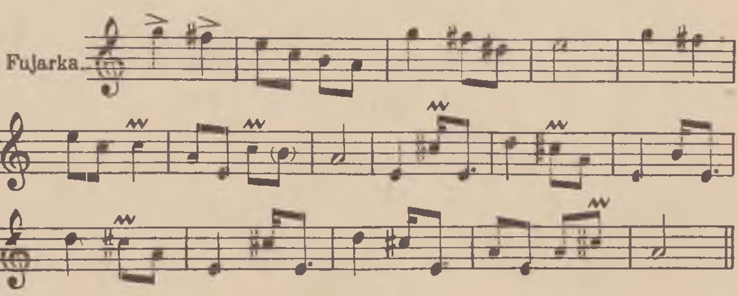
Skrzypce.



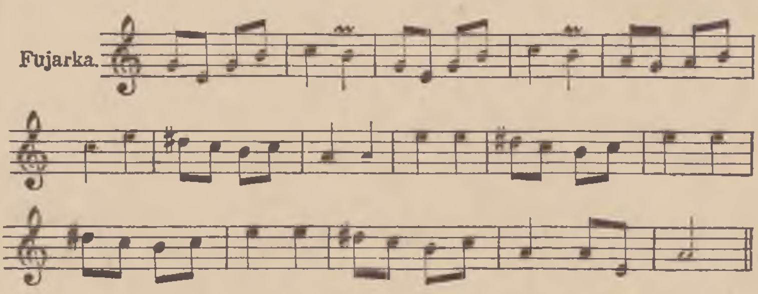
W innej wersji „arkan" (z Prokurawy) ma ostatnie 8 taktów w odpowiednim majorze, t. j. C dur, poczem następuje powrót (tematu) do minorowej toniki.



Jeszcze inny charakter ma „arkan" z Żabiego, grany na fujarce.



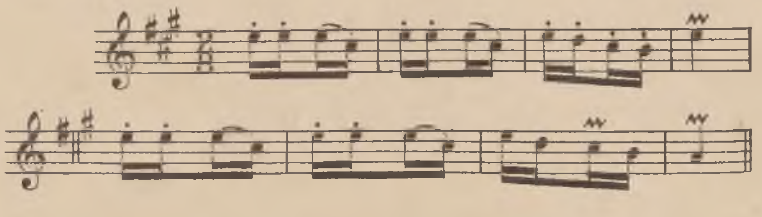
Lub odmienny od poprzedniego, też z Żabiego:



Z punktu widzenia tanecznego jest „argan" niezwykle oryginalnym, godnym uwagi widowiskiem. Tańczą go zwykle 6, 8—12 mężczyzn kołem, przerwanym w jednem miejscu i z odstępem, zachowanym

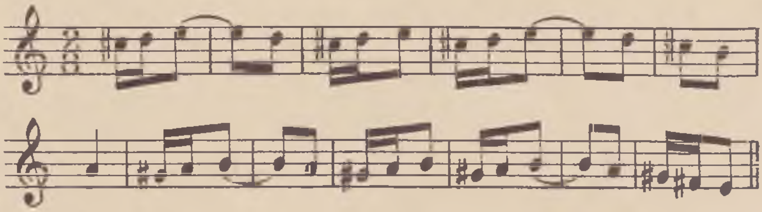
przez cały czas tańca. Na krótkie, umówione słowa komendy, rzucane przez wodzireja, grono tancerzy, przedziwnie dyscyplinowane i karne, w sposób niebywale sprężysty i sprawny wykonywuje karkołomne zwroty w prawo, w lewo; podskoki, precyzyjnie skoordynowane; potężne przytupywania — na jeden, dwa i trzy uderzenia — zwarte, zgrane, matematycznie jednoczesne i jednolite, świetnie ze sobą połączone, dobrane „pod muzykę", często w rytmie zdecydowanych synkop, lub silnych akcentów na słabych częściach taktów. Te niesamowite tupnięcia na tle swoistej melodji „arkanu", stwarzają wizję jakiegoś pierwotnego, pogańskiego, niemal uroczystego tańca-obrzędu, dzikiej, nieokiełznanej potęgi żywiołu junackiej dumy i buty, rozpętanego do granic ostatecznych przez dźwięki rytualnej muzyki. Niezapomniane wrażenie „arkanu", tańczonego z powagą przez najlepszych tancerzy, potęguje się jeszcze atmosferą skupionej uwagi i ciszy zebranych, przerywanej tylko słowami padającej komendy i hukiem wykonywania jej przez kilka mocnych par nóg, któremu towarzyszy przygłuszony szmer podziwu i fachowy pomruk nie biorących udziału w „arkanie".

„Arkan" jest niewątpliwie najwspanialszym i najpiękniejszym tańcem hucułów, ich chlubą, dumą i najmocniejszym momentem popisowym. „Hucułkę" i „arkana" znają wszyscy i tańczą na całej przestrzeni Huculszczyzny. Poza tymi dwoma klasycznymi tańcami można napotkać ciekawe lokalne, mniej rozpowszechnione tańce po różnych huculskich wioskach. Tak, naprzykład, w Riczce (koło Kosowa) tańczą „reszeto", nie spotykane gdzieindziej. Muzyka „reszeto" jest następująca:
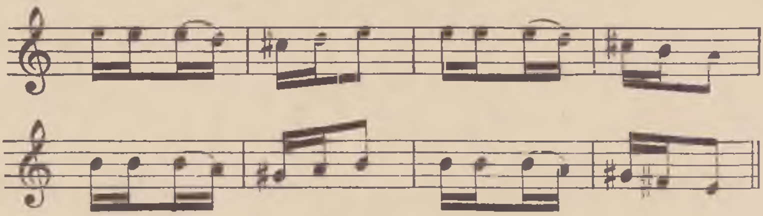


Jest to taniec niezwykle wesoły, zabawny i oryginalny. Tańczą go parami, jak „hucułkę", przyczem tancerz trzyma swoją damę za szyję, lub za plecami przerzuconą ręką i w ten sposób kręci nią i kieruje. Główna komenda wodzireja „obernuł" lub „oberni!" każe wszystkim tańczącym natychmiast zmieniać kierunek tańca i obrócić się w przeciwną stronę. Takie zmiany powtarzają się nieraz bardzo często i w krótkich odstępach czasu, z piorunującą szybkością, ku wielkiej

uciesze zebranych. Huculskie „reszeto" — to coś jakby lokalny, folklorystyczny „menuet" góralski. W innych okolicach występuje pod nazwą „gołubka". Wtedy się zmienia odpowiednio i jego rysunek melodyjny:



Lub też taka wersja:

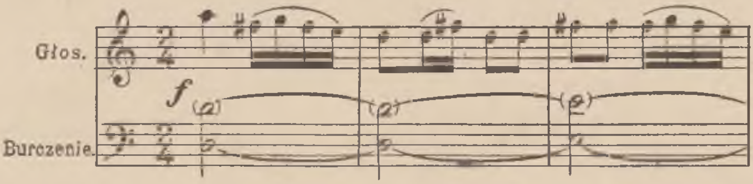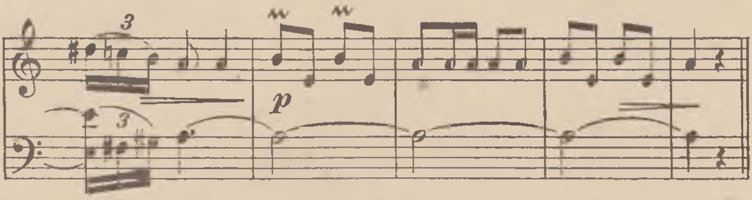


Taniec „reszeto" bierze swą nazwę prawdopodobnie od sposobu „wytrząsania" tanecznego, czyli jakby przesiewania przez sito, które po huculsku nazywa się „reszetem". Inne zaś określenia — w rodzaju „gołubki" czyli gołąbki, — od sposobu trzymania tancerki, otaczając ją ramieniem, obiema rękoma, jakby w objęciach.

Tańce huculskie cechuje nieprawdopodobny temperament, fenomenalna wytrzymałość i bujna fantazja. Wszystkich wyczynów choreograficznych na Huculszczyźnie niepodobna wprost opisać. Jeżeli siły tańczących są godne podziwu, to możliwości fizyczne muzykantów są również niewiarogodne. Potrafią oni grać godzinami bez wytchnienia niemal, prawie śpiąc, z niesłabnącym ani na chwilę zapałem i porywającą werwą. Zepchnięci gdzieś w ciemny kąt dusznej izby, częstowani gęsto piwem i wódką stanowią duszę każdego weseliska, zabawy, odpustu i t. p. Bez muzyki nie do pomyślenia jest na Huculszczyźnie żaden obchód, żadna uroczystość. Oryginalnem jest, że w huculskich kapelach można spotkać również kobiety, grające jużto na cymbałkach, jużto na bębnie, albo nawet na skrzypcach (siostra Gawyciuka).
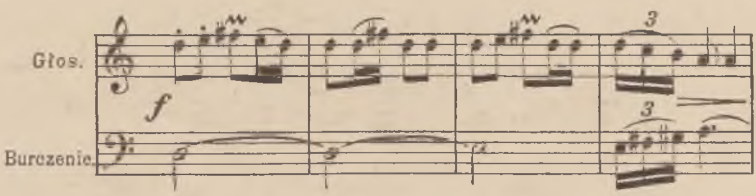
Osobny dział stanowi muzyka instrumentów dętych, t. j. fujarki, czyli sopiłki, trymbity i kobzy. Na fujarce można grać solo, lub w ze-

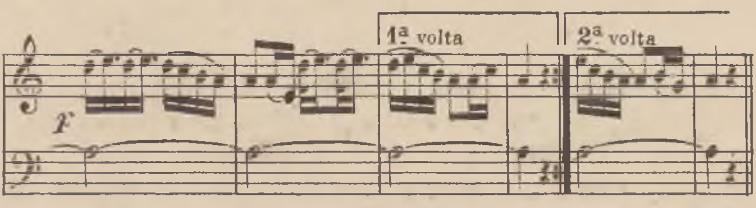
spole, to znaczy ze skrzypcami i cymbałkami względnie bębnem. Gra na fujarce solo jest ogromnie charakterystyczna. Polega ona na graniu zasadniczej melodji przy pomocy zatykania odpowiednich dziurek (zwykle 4-ch do 5-ciu) palcem, a jednocześnie wydobywania drugiego głosu, czyli t. zw. burczenia — krtanią. To dwugłosowe granie na zwykłym dętym instrumencie, jakim jest fujarka, stanowi wyjątkowe curiosum muzyczne. Oczywiście głos „burczący" nie jest zbyt ruchliwy w porównaniu z łatwymi i lekkimi biegnikami, wygrywanymi na fujarce przy udziale palców; przechodzi on jednak kilka dźwięków (niezbyt dokładnie określonych) od okolicy dominanty do toniki, schodząc się z reguły w połowie frazy muzycznej z melodją główną na unison, na którym już zostaje, aż do utraty tchu przez grajka. Tak mniej więcej wygląda „partytura" fujarkowa dwugłosowa:
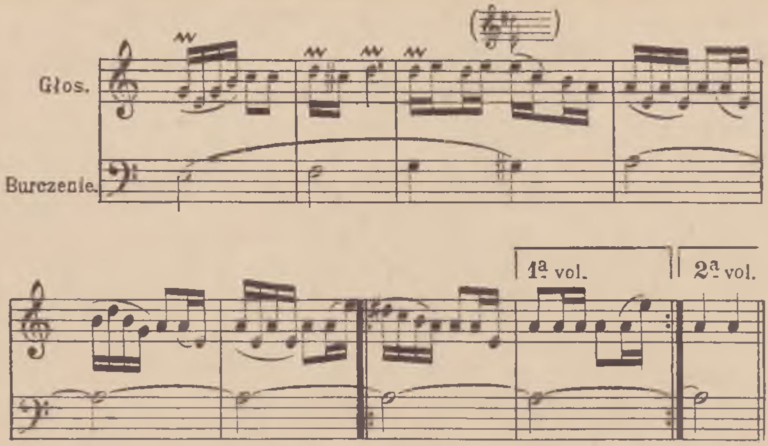




Lub znów inna jeszcze:
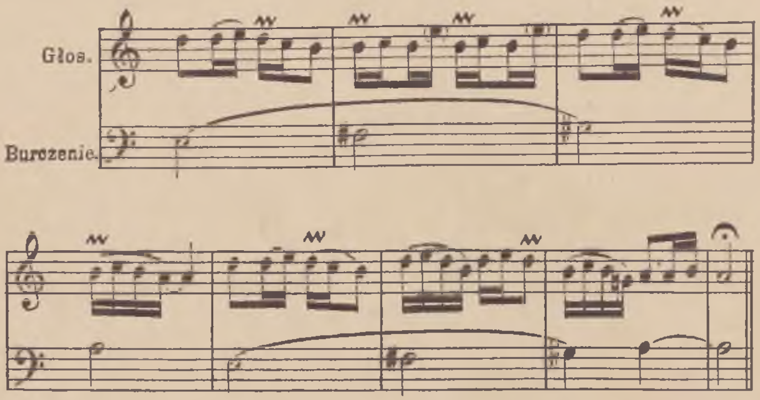




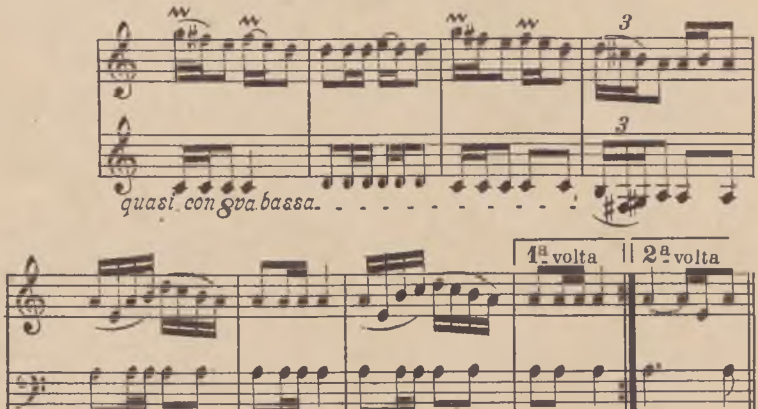
Albo taka „hucułka" fujarkowa:



I druga „hucułka" również, jak i poprzednia, z Żabiego:



Nieraz grający na fujarce nadaje burczeniu pewien określony rytm:
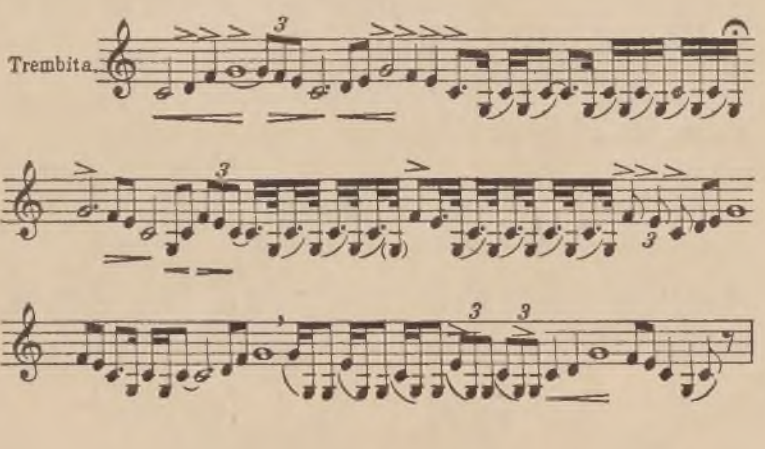


Istnieją również fujarki (sopiłki) podwójne, na których, oczywiście, wydobycie drugiego dźwięku nie przedstawia żadnych trudności, wówczas gdy opisany poprzednio sposób gry na pojedyńczej fujarce jest dość trudny i wymaga szczególnego kunsztu technicznego.

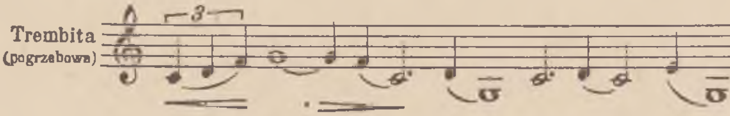
Istnieją różne wielkości fujarek: duże, basowe, średnie, najczęściej spotykane, oraz małe, jakby pikuliny, na których się gra bez wydobywania „burczenia".

Fujarki są wyrabiane z drzewa. Fabrykuje je hucuł sam, lub nabywa na okolicznych jarmarkach czyli odpustach (po huculsku „chramach"), i nosi ją w rękawie lub w zanadrzu. Są wioski (np. Szeszory, Kosmacz), w których można spotkać fujarkę metalową (również w kształcie rurki z otworkiem). Brzmienie takiej fujarki jest zbliżone do drewnianej, różni się od niej jednak większą donośnością i przenikliwością dźwięku. Naogół brzmienie fujarki przypomina dźwięk fletu lub klarnetu.

Najciekawszym instrumentem Huculszczyzny jest archaiczna trąba pasterska, zwana trymbitą lub trembitą. Gra na niej jest niezwykle trudna i wymaga zarówno silnych płuc, jak i mocnych zębów (ustnik trembity przyciska się cały do warg, tak aby instrument przybrał pozycję poziomą, nawet lekko wzniesioną ku górze). Długość trembity dochodzi do czterech metrów, wymaga więc bardzo silnego zadęcia. Zato donośność jej brzmienia jest zdumiewająca: głos jej przenika z łatwością na odległe góry nie tracąc nic na sile, przeciwnie nawet, nabiera jakby większej potęgi z odległości wskutek pogłosu, zbliżając się kolorytem dźwięku do waltorni lub trąby. Jest to zgodne z przeznaczeniem i rolą tego poetyckiego instrumentu, którego muzyka ma witać wschód słońca, budzić owce i uśpionych pasterzy i oznajmiać im chwilę wyruszenia na pastwiska. Głos trembity nawołuje rozpierzchłe gromady owiec i umożliwia im powrót do stada lub domu. Dlatego rodzaj gry na trembicie jest niezmiernie charakterystyczny i nawet naśladuje chwilami jakby beczenie owiec:



Inna jest rola trembity w czasie pogrzebu. Oznajmia ona całej okolicy przeraźliwie zawodzącą nutą śmierć ludzką i odejście duszy ku wieczności. Intonuje mniej więcej taki motyw żałobny:



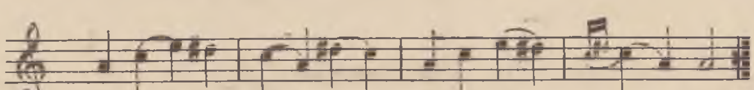
Podczas samego obrzędu pogrzebowego grają trembity nieraz po dwie i więcej naraz (unissono) naprzemian ze śpiewami pogrzebowemi, zlewając się w jedną rytualnie - zawodzącą płaczliwą całość.

Trembita, będąc instrumentem wybitnie solowym łączy się tylko w zespół tej samej grupy, dość zresztą rzadko. Można naprz. usłyszeć koncert 6 lub 8 trembit na jakichś wielkich uroczystościach. Ciekawą jest legenda powstania trembity. Jak wiadomo instrument ten miał zawędrować na Huculszczyznę, w Karpaty, aż z gór Wysokiego Atlasu. Wyrabiają go huculi z kory drzewa brzozowego, które winno było rosnąć nad szumiącym potokiem górskim, aby mogło należycie oddać zarówno siłę granej pieśni, jak i jej swoistą kantylenę.

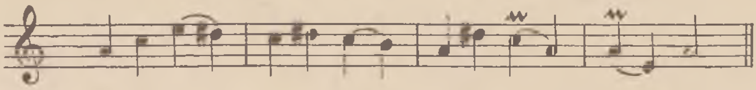
Poza malowniczą trembitą i zwinną fujarką - sopiłką znaną jest na Huculszczyźnie również kobza. Brzmienie jej jest podobne do rodzonej siostrzycy z Podhala. Stałe „burczenie" daje grubsza, dolna rurka, zasilana powietrzem z mieszka, nadymanego ustami. Na górnej, krótszej rurce - fujarce znajduje się kilka otworów, jak w sopiłce, zapomocą których kobzarz wygrywa te same melodyjki, co i na zwykłej fujarce. Burczenie, oczywiście, może być tylko na jednym, niezmiennym dźwięku, który jest przeważnie za mocny, dlatego nieco przykry, i często przygłusza melodję główną fujarki. Ogólne brzmienie kobzy jest dość ciężkie, nosowe i specyficznie - agresywne.

Zupełnie odrębną kategorję muzyczną stanowi na Huculszczyźnie śpiew. W Żabiu ma on charakter zbliżony do recytacji na tle muzyki instrumentalnej, jakby melodyjnej melodeklamacji, z dużym zastosowaniem portamento.

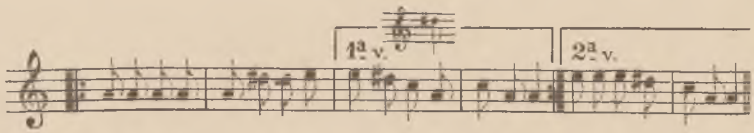
Motywy wokalne huculskie nie są tak bogate, jak instrumentalne i ograniczają się przeważnie do kilku zasadniczych rysunków tematycznych. Jednym z najbardziej typowych jest wielce charakterystyczny smętny motyw, przewijający się pod przeróżnymi postaciami i formami przez całą Huculszczyznę, mianowicie:
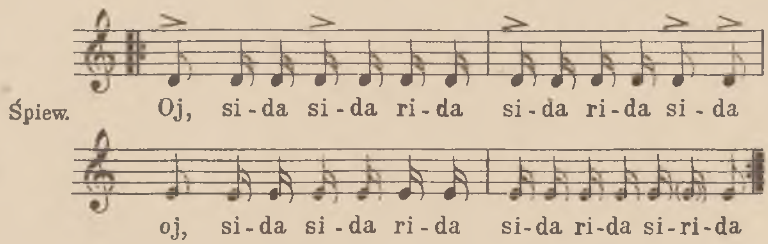


Lub jego warjant:



W zależności od tekstu rysunek może ulegać pewnym zmianom:



Innym elementem tematycznym wokalnym jest motyw rytmiczny na dwóch obok siebie położonych sąsiednich dźwiękach diatonicznych, podany poprzednio i opisany jako śpiew zwrotkowy na tle muzycznej „hucułki" (instrumentalnej). Patrz str 193. Jest on jedną z najbardziej charakterystycznych form wokalnych Huculszczyzny. Śpiewają go nieraz z tekstem nic nie mówiącym, jak naprz. „oj, sida-sida-rida-sida" i t. p. coś w rodzaju „oj, dana dana"...



Pieśni religijne huculskie, lub legendy, dumki i gadki pobożne (w rodzaju „historji o Królu Salomonie" lub „o Królowej Sabie") śpiewane są również na podobną modłę, opartą na trzech stopniach gamy z kilkakrotnyın powtórzeniem toniki na zakończenie w rytmie:



Śpiewy takie ciągną się nieraz godzinami, wobec niezliczonej ilości zwrotek tekstu. Ubogość zaś melodyjna zbliża ten rodzaj pieśni bardziej do zawodzenia dziadów kościelnych, niż do zwykłych pieśni religijnych. Wiele wiosek huculskich posiada lokalnych specjalistów recytatorów, umiejących do upadłego skandować swe sążniste teksty przypowieściowe. Znać w tem silne piętno liturgji prawosławnej (choć huculi są, jak wiadomo, grecko - katolickiego wyznania).

Specjalny rodzaj stanowią także pieśni weselne (i podobne melodje weselne instrumentalne, jak naprz. fujarkowe, skrzypcowe), odznaczające się niezwykle rozlewnym charakterem i niemal wschodnią fakturą melodyjną. Są przepojone smętkiem, uroczystą powagą. Posiadają dużo interwali zwiększonych (jak alterowane sekundy i kwinty) i zawsze charakterystyczne zakończenia przez kilkakrotnie powtórzoną tonikę. Stanowią dziwny i mało pojętny kontrast — wskutek swej niezwykłej powściągliwości — do rozhukanych melodyj tanecznych o wybuchowym temperamencie huculskim.

Naogół jednak, przeważna ilość pieśni stanowi kategorję tekstów miłosnych; czasem niewinnych, pastersko - sielankowych, nierzadko zaś mocno erotycznych, o dosadnych zwrotach.

Huculi śpiewają dużo, najczęściej unisono, rzadziej na głosy, chłopcy z dziewczynami, razem lub oddzielnie, albo towarzyszą śpiewakowi-soliście przez powtarzanie niektórych zwrotek pieśni.

Śpiew huculski różni się zasadniczo od innych śpiewów ludowych (góralskich i nizinnych) tem, że unika krzykliwych, górnych rejestrów wokalnych, skłaniając się raczej ku średnicy i dołowi. W emisji głosowej dba więcej o wyraźną dykcję słowa i skandowanie tekstu, niż o jaskrawość brzmienia, które jest wskutek tego jakby nieco przytłumione, zbliżone do nucenia, i pozbawione długich nut przetrzymywanych. Pozatem cechuje go szczególna monotonja rytmiczna, o zabarwieniu kontemplacyjnem, niewątpliwy wpływ Wschodu, którego Huculszczyzna jest przedsionkiem.

Georges Migot

O MUZYCE FRANCUSKIEJ.

Gdy mówimy o rozwoju muzyki francuskiej od czasów wojny, mówić musimy jednocześnie o muzyce europejskiej wogóle. Bezstronnie stwierdzić należy, że szkoła francuska posiada największą ilość kompozytorów i jest najbardziej różnorodną w swych realizacjach muzycznych.

Istotnie, od Claude Debussy, Gabriel Fauré i Vincent d'Indy począwszy, lista kompozytorów francuskich imponuje długim szeregiem swych nazwisk, wielkością swych dzieł i wyraźnym kierunkiem estetycznym.

Niemcy przyznają sami, iż istnieje wybitna przerwa pomiędzy twórczością kompozytorów współczesnych Wagnerowi, Straussowi i Regerowi, a twórczością kompozytorów doby powojennej.

Co więcej, gdy przyjrzymy się bliżej kierunkom, istniejącym obecnie w muzyce w poszczególnych krajach, stwierdzić możemy, iż Francja jest krajem, który przoduje innym w sprawach muzycznych.

Datuje się to od czasów Claude Debussy, który pierwszy w XX wieku stworzył reakcję przeciwko wagneryzmowi w Niemczech i gdzieindziej i weryzmowi w Italji i który, oswobodziwszy inne kraje z jarzma niemieckiego klasyko-romantyzmu, wskazał im drogę do odnalezienia siebie w swoim folklorze, jak to widzimy np. w Hiszpanji, u jej czołowego kompozytora Manuela de Falla.

Istotnie stwierdzić należy, iż właściwością promieniowania ducha francuskiego jest zdolność budzenia w innych krajach potrzeby odnalezienia siebie. (Jest to wręcz przeciwne pedagogji niemieckiej, która narzuca swoje myśli, swoje formy, swoją estetykę).

Zamieszczając nasz artykuł w piśmie polskiem, wyrazić możemy

myśli nasze z całą swobodą, jesteśmy bowiem pewni, że będziemy zrozumiani przez kraj, którego duch tak bliskim jest naszemu.

Po okresie pustki, doświadczeniach i walkach, doba powojenna wprowadza na „rynek muzyczny" wartości, które nie są wartościami reprezentacyjnymi muzyki francuskiej, ani nawet europejskiej — trzeba jednak było wznowić ruch muzyczny; w oczekiwaniu zatem na wzniesienie szczytnych „budowli dźwięku", dopuszczono do ustawienia „jarmarcznych bud dźwiękowych". Stąd pochodzą te grupy młodych kompozytorów o twórczości może ciekawej, lecz nie posiadających głębszej wiedzy muzycznej, którzy dzięki dobrze zorganizowanej reklamie, oraz dzięki nieobecności niektórych innych kompozytorów potrafili w ciągu dziesięciu lat zająć uwagę publiczności i narzucić jej przekonanie, iż oni to właśnie stanowią prawdziwą muzykę.

Żaden twórca sam z sobie muzyki nie stanowi. Stworzyć ją można tylko przez dzieła dobre. Czas jedynie jest tym, który nadaje twórczości właściwe jej miejsce w danej epoce. Oto dlaczego od dwóch lub trzech lat jesteśmy świadkami rozumnej reakcji, która nie chce pogodzić się z tem, aby ekscentryczność wypływająca z braku techniki i estetyki miała być cechą trwałej wartości danego dzieła. To też wiemy dobrze, jak wiele dzieł, których pojawienie się wywołało liczne odgłosy w prasie i mniej lub więcej nieszczere wahania publiczności, zdołało zająć uwagę tejże publiczności przez jeden wieczór tylko, aby następnie pogrążyć się w głuchem milczeniu.

Inni kompozytorzy natomiast, których dzieła pojawiły się cicho, bez rozgłosu i reklamy prasowej, zajmują powoli miejsca swych poprzedników.

Skąd pochodzi to pragnienie zmiany dotychczasowego stanowiska?

Z potrzeby odnalezienia wiekowego charakteru muzyki.

Każde dzieło z pod tych praw się wyłamujące, istnieć nie może, bowiem nie reprezentuje nic zgoła.

Nie należy nigdy zapominać, że muzyka, która przemawia językiem międzynarodowym, jeśli chodzi o jej rozumienie, pozostaje rasową i geograficzną w swej twórczości.

Jest to prawdą tak jasną, iż ta tylko twórczość nosi miano twórczości uniwersalnej, która reprezentuje swą rasę i swe położenie geograficzne. I która reprezentuje ją tak dokładnie, iż każde dzieło muzyczne określić można odrazu mianem danego kraju, a następnie dopiero nazwiskiem danego kompozytora.

Jakież są cechy charakterystyczne muzyki francuskiej, które zdają się przodować odnowie smaku artystycznego doby obecnej, oswobodzonego wreszcie z pomieszania pojęć „dzieła rewolucyjnego" i „dzieła nowoczesnego".

Cechy owe dałyby się określić jak następuje:

Liryzm i czystość, zmysł kompozycji i poczucie formy, rzetelność w stosowaniu środków technicznych i zmysł instrumentacyjny.

Określenia te zastosować się dadzą do muzyki europejskiej wogóle. lecz pragniemy tutaj nadać im znaczenie, jakie mają w stosunku do muzyki francuskiej.

Liryzm jest to stan emocjonalny, z którego rodzi się możliwość twórcza. Jest to chwila, w której intuicja poddaję rozumowi dynamizm potrzebny dla skupienia środków ekspresji.

Wówczas, gdy inne rasy muzyczne poddają się bez kontroli temu pierwotnemu dynamizmowi, dając wyraz jego gwałtownym wylewom, duch muzyczny francuski narzuca mu zwięzłą granicę, granicę zakreśloną przez czystość (wstydliwość). Nie jesteśmy skłonni wystawiać nieopatrznie uczuć naszych na pokaz. Wyrażamy je z mocą, lub z przejmującą delikatnością. Lecz, gdy punkt szczytowy wzruszenia jest osiągnięty, wystarczy nam jeden akcent, jeden lekki nacisk dla zaznaczenia tego punktu szczytowego i natychmiast cofamy się w siebie. Z tego też powodu posądzają nas niektórzy o brak liryzmu i głębi. Jest to błąd. Wówczas, gdy wagnerowski Tristan zużywa czterdzieści minut na wyśpiewanie swej miłości, Tristan Bretoński wyraża z nie mniejszą potęgą dramat, który szaleje w jego duszy, gdy kładzie miecz swój pomiędzy Izoldą i sobą — na samą myśl o słowie „miłość", którego nie śmie wymówić.

Gest ten nie jest płytki, ani lekkomyślny — jest gestem wzruszającej czystości.

Czyż w chwilach najwyższego patosu milczenie jednej krótkiej chwili nie wywiera równie potężnego wrażenia, jak zgiełk czterdziestominutowy?

W tem zawiera się wszystko — i trzeba to zrozumieć, aby nie sądzić fałszywie.

Polska wrażliwość mnie zrozumie.

Przystąpimy teraz do omówienia innych cech muzyki francuskiej: zmysłu kompozycji i poczucia formy.

Naturalnem jest, że taka koncepcja liryzmu wywiera działanie swe na układ estetyczny tegoż.

Ten zmysł właściwej równowagi w uczuciu stwarza potrzebę eu-

rytmji, to jest proporcji w budowie dzieła muzycznego. Eurytmja ta znowuż stwarza poczucie kompozycji i poczucie formy.

Muzyka innych krajów gromadzi myśli muzyczne przez powtarzanie, lub podobieństwo tychże między sobą. Muzyka francuska w kompozycji swej stosuje eurytmje pomiędzy myślami wręcz przeciwnemi. Eurytmja ta istnieć może wtedy, gdy istnieje dokładne poczucie formy, która te myśli muzyczne zawiera.

Znaczyłoby to, że muzyka innych krajów wyraża muzycznie swe myśli, podczas gdy muzyka francuska wyraża muzykę, wynikającą ze stosunku tych myśli do siebie. Jest tu różnica natury zasadniczej, którą należało zaznaczyć.

Inni myśli swe oblekają w muzykę, my wyrażamy muzykę tych myśli. Tamci muzykę swą wyrażają przez gromadzenie myśli, my wyrażamy ją przez kompozycję.

W ciasnych ramach tego artykułu nie możemy rozwinąć szerzej naszych poglądów. Są one zresztą wystarczające dla muzyków, dla których nasz artykuł jest przeznaczony i którzy tak bliscy nam są w rozumieniu rzeczy.

Omówimy teraz trzecią cechę charakterystyczną muzyki francuskiej: rzetelność w stosowaniu środków technicznych i zmysł instumentacyjny.

Ta zdolność wydobycia muzyki ze wszystkiego, nie zaś oblekania wszystkiego w muzykę, skłania kompozytora francuskiego do poszukiwania doskonałości materjału dźwiękowego, którym operuje.

Nie możemy rozwodzić się szerzej nad tymi poglądami. Wystarczy jednak porównać pisownię muzyczną dzieła francuskiego z pisownią muzyczną dzieła obcego, aby stwierdzić różnice w realizacji technicznej, istniejące już zresztą od wieków.

Porównajmy orkiestrę J. Ph. Rameau, ojca orkiestry symfonicznej, z orkiestrą J. S. Bacha. Orkiestra pierwszego jest więcej „orkiestrą", niż orkiestra drugiego.

To samo stwierdzimy może u Wagnera i Berlioza.

Jeśli chodzi o modernistów, nie znajdujemy nikogo, kogo moglibyśmy porównać z Claude Debussy naprzykład, gdy chodzi o precyzję równowagi instrumentalnej w odcieniach najrzadszych i najbardziej subtelnych.

Ta dbałość o doskonałość pisowni muzycznej powoduje właśnie to umiarkowanie w stosowaniu środków technicznych, które należało tu zaznaczyć. Ta rzetelność, ta czystość techniki pochodzi bezwątpienia ze zmysłu instrumentacyjnego naszych kompozytorów.

Ten zmysł instumentacyjny uczy nas umiejętności podejścia do każdego poszczególnego instrumentu, co więcej — uczy nas stosować odpowiednio dźwięk każdego instrumentu dla osiągnięcia doskonałego wyrazu czystej muzyki.

Jakże nieporównaną jest nasza znajomość fletu i instrumetów dętych. Tak samo nasza pisownia muzyczna, jeśli chodzi o instrumenty smyczkowe.

Na innem miejscu podkreśliłem nasz zmysł fortepianu.

Inne kraje „orkiestrują", to jest powierzają poszczególnym instrumentom dźwięki, które instrumenty te mogą wykonać. My we Francji „instrumentujemy", to jest poszukujemy dla każdego instrumentu dźwięków, które najbardziej odpowiadać będą jego naturze. Czyni się to oczywiście i w innych krajach, lecz jedynie dla instrumentów branych pod uwagę, jako instrumenty solowe. My zaś stosujemy to do wszystkich instrumentów grupowych, traktowanych symfonicznie.

Dla stwierdzenia tego należy porównać orkiestry kompozytorów wyżej wymienionych.

Ten zmysł wyczucia „materjału dźwiękowego" jest jedną z cech charakterystycznych francuskiej techniki muzycznej.

My sami wyciągnęliśmy z tego wnioski, które pozwalają nam odnowić orkiestrową pisownię muzyczną i stworzyć polifonję jasną i przejrzystą, biorącą w rachubę brzmienie harmoniczne (nuty niedopisane, lecz grające ważną rolę). Wnioski te skłaniają nas do poglądu, że sztuka pisowni muzycznej polega na sztuce niepisania nut, które się dają dosłyszeć w brzmieniu harmonicznem.

Jest to jednak temat inny, który zaznaczamy tu jedynie lekko w zakończeniu naszego artykułu. Należało to podkreślić, gdyż zdaniem naszem, dopełni on poglądy, które przedstawiliśmy tutaj odnośnie francuskiego ducha muzycznego.

STANISŁAW WIECHOWICZ.

SKĄD I DOKĄD?

Kiedy w ubiegłym roku pisałem na innem miejscu o trudnościach, jakie napotyka się w zobrazowaniu całokształtu naszego życia muzycznego, rozbitego, chaotycznego i rządzącego się prowizorycznością, wyraziłem nadzieję, że pewne wysiłki, podjęte właśnie w owym czasie przez grono osób dobrej woli i zdających sobie sprawę, że tak dalej iść nie może, doprowadzą do zmiany na lepsze. I istotnie, na pewnych odcinkach wiele rzeczy się zmieniło. Ponieważ jednak szczupłemu gronu osób, choćby najbardziej autorytatywnych i wyposażonych w odpowiednie środki oddziaływania przeciwstawia się z drugiej strony cała armja zwolenników tradycyjnej rutyny, bierności, skostniałych form i skatalogowanych pojęć, horyzont naszego życia muzycznego jest nadal zmącony i zatarty, a perspektywy ciągle wykrzywione.

W tym stanie rzeczy przedwczesnem byłoby snucie horoskopów na przyszłość, opierając się tylko na tych kilku, odosobnionych, jak dotąd objawach dodatnich, podczas gdy wszystko inne dzieje się pod znakiem przypadku, tymczasowości bez planu i bez żadnych logicznych powiązań. W dobrze zorganizowanem życiu artystycznem i instytucjach pracujących planowo, według idei przewodniej, przypadkowość jest czemś wyjątkowem i dlatego ruch oraz wydarzenia, zachodzące na tle tak zorganizowanego życia, mogą być wykładnikiem poziomu i stanu kultury. U nas jest jednak inaczej, bo w tem, co się dzieje niepodobna dopatrzeć się jakiegokolwiek planu i związku przyczynowego. Jak w swoim czasie Chopin i Moniuszko na tle pustynnej rzeczywistości zdawali się być niemal złudzeniem, tak i dziś świetne imiona naszych wielkich muzyków o niczem innem prócz ich własnej wielkości nie świadczą. I tak: Paderewski i Hoffman nie mają nic

wspólnego z poziomem pianistyki w Polsce, Szymanowski nie dowodzi wysokiego stanu technicznego i ideowego naszej twórczości, Kiepura i Bandrowska nie przestają być wyjątkami w świecie śpiewaczym i nie świadczą o świetności opery polskiej, jeden świetny teoretyk-pedagog i jeden krytyk nie będą w stanie przekonać nikogo o wysokim poziomie tych dziedzin, a publiczność, zapełniająca niekiedy sale na występach renomowanych artystów o jej muzykalności.

Postaci wybitnych nie brak nam było nigdy. Ale też wyłącznie one ponoszą koszta reprezentowania nas nazewnątrz i własnym swym kapitałem pokrywały i pokrywają nadal rażące braki wewnętrzne naszej kultury muzycznej. Na żadne oparcie w społeczeństwie liczyć nie mogą i nie mogą się na nikogo powoływać. To też dla postronnego obserwatora ta plejada świetnych imion w naszych dziejach muzycznych czyni wrażenie czegoś nierealnego, obcego, oderwanego — jakby zbytku i życia ponad stan — tak się nie wiąże ona z tłem i od rzeczywistości odskakuje.

Rzeczywistość, która razi takiemi dysproporcjami, musi mieć chyba w sobie jakieś heterogeniczne pierwiastki, albo jest wtłoczoną w przeciwne naturze warunki, a tem samem skierowaną w niewłaściwą stronę. Musi mieć gdzieś głęboką rysę, wynikającą z pomyłki w zasadniczym układzie ogniw, wiązań i podpór.

Przyjrzawszy się uważnie, dostrzec można przedewszystkiem to, że cała struktura naszego życia muzycznego — jak pamięć historji sięga, od Mikołaja z Radomia, aż do Szymanowskiego i „Stowarzyszenia Młodych Muzyków Polaków w Paryżu" — jest prowizoryczną improwizacją na tematy podsłuchane u obcych, bez należytego podmurowania i solidnego, własnego budulca. Zato bogata i efektownie ozdobiona głośnemi imionami. A że nam ich los nie poskąpił, więc hojnie niemi szafujemy, układając z nich właśnie historję naszej kultury muzycznej, choć wiemy, że taka historja z istotnym stanem kultury nie ma nic wspólnego — tak jak grupa uczonych nie świadczy o stanie oświaty mas, a fortuny magnackie o położeniu ekonomicznem kraju.

Kiedy nadeszła chwila, że mogliśmy nareszcie zacząć gospodarować na własnem, bez przeszkód, to zamiast tem, zajęliśmy się właśnie niezwykle gorliwie i pilnie przenoszeniem do siebie wszystkiego, co gdzieś na rynkach międzynarodowych miało dobrą prasę. Robiliśmy to, nie oglądając się na właściwości naszego klimatu i gruntu, a tem mniej na wartość rzeczy przenoszonych i ich przydatność u nas. Uznaliśmy za rzecz najpilniejszą tworzenie u siebie jaknajliczniej-

szych, a intensywnie działających Stowarzyszeń Muzyki Współczesnej i różnych snobistycznych cerclów pod tem wezwaniem. Uczyć mogliśmy się tylko zagranicą i uznawać tylko to, co tam głoszą *). W stosunku do obcych owładnął nami chorobliwy kompleks niższości, który staraliśmy się tuszować przesadnym i bezkrytycznym prozelityzmem w rzeczach modernizmu, — że my niby też takie rzeczy znamy i mamy, i że wogóle nas niczem zadziwić nie można. A tymczasem właśnie wtedy, kiedyśmy bili pokłony wielkiemu modernizmowi, cały jego kierunek i ideologja nastawiona na międzynarodowść, brały najspokojniej w łeb. I nie mogły inaczej, bo idea twórczości międzynarodowej jest ideą bez ziemi, bez soków, bez pożywki. Może się wprawdzie trzymać — tak jak to się nieraz w świecie dzieje, — ale pasożytniczo i karłowato, niszcząc równocześnie tkanki tego organizmu, na którym się rozsiada. Czyżby nam się miała była uśmiechać rola takiego żywiciela pasożytów?

We wszystkich dziedzinach polskiej myśli i twórczości widać było wówczas wysiłki wytyczania własnych dróg, wykuwania własnych form, tworzenia własnej ideologji. Za wyjątkiem muzyki. I dziś na każdem polu poczyniliśmy takie postępy, że niema potrzeby zapożyczania się u obcych, przeciwnie — niejedno mielibyśmy na eksport. Ale znów za wyjątkiem muzyki.

Mam pełną świadomość tego, co mówię i przeczuwam zarzut, z którym się mogę spotkać, zarzut deprecjonowania i lekceważenia dorobku własnego kraju. Owszem — ilościowo mamy z ostatnich lat coś nie coś, ale i to nie tyle jakby się można było spodziewać, jakościowo natomiast — pominąwszy znane wyjątki — rzecz kwalifikuje się do dyskusji. Odpowiedzą mi także, że gdzieindziej jest nie lepiej. Owszem, ale po pierwsze — porównania wszelkie przestały być oddawna racją, tembardziej dla narodu, który musi mieć ambicję kroczenia własnemi drogami, a po drugie — jeżeli gdzieindziej nic się nie dzieje, bo wzorowanie się na tem „niczem" tembardziej jest chyba niedorzecznem.

Nie wnikając zresztą w to, czy ów międzynarodowy moder-

*) Co wcale nie znaczy, abyśmy się mieli odgradzać od świata. Należy śledzić co się dzieje u obcych, ale nie poto, aby niewolniczo robić to samo, lecz poto, aby z dobrych rzeczy obcych robić jeszcze lepsze swoje, wkładając w nie własną myśl, własny wysiłek. Na mechaniczne naśladownictwo nie powinno być miejsca w polskiem życiu. Tylko na stopie równości (w poczuciu wewnętrznem) możemy korzystać ze zdobyczy innych narodów, wiedząc że każdej chwili możemy im się odwdzięczyć w tej samej mierze, jeśli nie w większej.

nizm posiada jakieś głębsze walory, czy nie, na gruncie Francji, Włoch, Niemiec czy Austrji, jest on historycznie wytłumaczalny — jeśli go nawet za objaw dekadencji uznamy — jako odcinek normalnego, falistego ruchu (kompresji i depresji) dziejów muzycznych tych krajów. Na tle naszych warunków natomiast zjawisko to było anachronizmem, a nasza chęć zasymilowania go działaniem wbrew prawom życia i wbrew przyrodzonym warunkom.

Kierowaliśmy się w tem (któż z nas nie jest bez grzechu!) nie istotnym stanem rzeczy, lecz tą, tak często spotykaną u nas niecierpliwością, chęcią pomagania historji i ciekawskiem zaglądaniem w przyszłość (z reguły nie przez to okienko). A pchała nas do tego przesada i fałszywa ambicja dotrzymania zawszelką cenę kroku innym. Musieliśmy więc przeskoczyć ponad własną rzeczywistością, przesadzić półtorawiekowe conajmniej spóźnienie, aby... znaleźć się w końcu wcale nie w pierwszych rzędach hałaśliwie wojującej awangardy *). I zawiśliśmy w próżni, prawo życia bowiem sprzeciwia się wszelkim skokom (teraz już podobno nie, ale to tylko w nauce, a tu działa jeszcze podawnemu) i wymaga, aby dla skuteczności powziętej akcji prowadzić ją sposobami, dostosowanemi do warunków i okoliczności. Otóż nasza akcja nasadzania kultury muzycznej spaliła wówczas na panewce dlatego, że — jak to dziś dobrze wiemy — zapomnieliśmy o m a s i e, przeskakując ponad jej głowami. Zrobiliśmy to oczywiście z tradycyjnego nawyku, zapominając, że warunki się zmieniły. Bo, jak wiadomo, nasze życie muzyczne toczyło się zawsze tylko w górnych warstwach; toczyło się zresztą łożyskiem płyciutkiem, wąziutkiem i, tak samo jak dziś — zupełnie przypadkowem, stosując się obowiązkowo do mody zagranicznej — to niderlandzkiej, to włoskiej, to znów niemieckiej, a nawet ro-

---

*) Aby nie być źle zrozumianym, pragnę wyjaśnić, że nie jestem zwolennikiem podziału muzyki na awangardową i zacofaną, lecz na d o b r ą i z ł ą — i że to, co piszę o modernizmie dzisiejszym, nie wynika z zasadniczo wrogiej postawy wobec nowych kierunków, lecz zwraca się przeciwko owej zalewającej dziś świat pseudotwórczości, w której brak treści zastępuje się przerostem i jaskrawością środków i środeczków. Ideologja międzynarodowości w sztuce, zdaniem mojem, jest również szkodliwa, ponieważ pozbawia człowieka nieodzownego do trwałego i owocnego wysiłku punktu oparcia i dźwigni. Czyny takiego człowieka mają nikły zasięg i są krótkotrwałe; nie mają też własnych rysów — są właśnie międzynarodowe. Człowiek, który twierdzi, że oparciem jego jest cały świat, ulega złudzeniom, bo być wszędzie w materjalnym świecie trójwymiarowym znaczy: być nigdzie. A działanie sztuki przez nas i na nas odbywać się może tylko w warunkach trójwymiarowości. Czy zasięg jej przekracza te ramy — nie wiemy narazie.

syjskiej. Masa nie brała w niem nigdy udziału. Wprawdzie w dawnych wiekach tak było i u innych narodów, ale u nas trwało to znacznie dłużej — a właściwie trwa jeszcze dzisiaj. A dzieje się tak skutkiem tego, że kiedy na zachodzie ów stan rzeczy ulegał gwałtownym przemianom, kiedy o prawo współdziałania w tworzeniu kultury dopominały się ze skutkiem warstwy średnie i niższe (mieszczaństwo i chłopstwo) myśmy mieli usta zamknięte. Te sprawy w społeczeństwie naszem regulowali za nas obcy... — i tak wyregulowali, żeśmy się w końcu znaleźli conajmniej o półtora wieku w tyle. I w takiej oto chwili, obejmując po zaborcach i po zawierusze wojennej naszą ojcowiznę, my pokolenie średniaków, wówczas jeszcze młodzieńcy, uznaliśmy za rzecz najpilniejszą i najważniejszą wyścig w szeregach międzynarodowych, zostawiając znów tradycyjnie, po dawnemu całe życie muzyczne i jego możliwości w głębi kraju (pomijam Warszawę i większe ośrodki) na łasce przypadku i fantazji niepiśmiennych amatorów, których warunki historyczne wytworzyły u nas istotnie w liczbie mnogiej. Odwróciliśmy się znów od mas, zapatrzeni tylko w siebie, tak jak to robiło się za dawnych czasów, kiedy muzyk zawodowy niechętnie udzielał się społecznie, nie rozumiejąc tej pracy, albo uchylając się od niej z obawy przed utratą zajmowanego stanowiska. Powtórzyliśmy znów błąd naszych poprzedników, uważających, że sztuka nie może się mieszać z tłumem i że dla zachowania swojego prestiżu i rzekomej swobody, musi się odosobnić. Bankructwo tego nieżyciowego stanowiska ujawniło się jaskrawo w degeneracji i wyjałowieniu twórczości oraz w reakcji mas, które zaczęły się organizować pomimo nas, dopominając się o słuszne prawo udziału w tworzeniu polskiego życia społeczno-kulturalnego.

Masy rozpoczęły swą niewidoczną, a raczej niedostrzeganą przez nas i skromną pracę dosyć dawno. Prowadziły ją z różnych pobudek — przeważnie narodowych i za namową, a nawet kierownictwem ludzi często nic wspólnego z muzyką nie mających — choć nie brak było i odruchów czysto muzycznych, wywodzących się z instynktu artystycznego ludu. Robiono to sposobami i środkami, jakie były pod ręką, i z braku sił fachowych każdy muzykalniejszy, znający trochę nuty, a chętny do pracy obywatel, stawał się autorytetem w tych sprawach. Tacy amatorzy prowadzili — i często jeszcze dziś prowadzą — chóry i orkiestry; grali — i co gorsza, grają przeważnie do dziś — po kościołach; tworzyli własnym przemysłem repertuar, ro-

biąc różne układy, przeróbki, a nawet pisząc własne kompozycje — słowem dbali o dostarczanie zespołom materjału do pracy.

Czy wobec tego można tym prostaczkom, samoukom i artystom z woli mas odmówić znaczenia, a nawet zasług, nie mówiąc o racji bytu, skoro to dzięki nim właśnie powstały i utrzymały się przy życiu komórki podstawowe i warunkujące normalny, organiczny rozwój przyszłej polskiej kultury muzycznej. Myśmy mieli nieostrożność pominąć ten ważny moment i zamiast podchwycić cenny wątek, nawiązać do niego, co było naszym obowiązkiem — i tem samem wprowadzić rzecz odrazu na właściwe tory, myśmy weszli na błędne drogi obcych kierunków i prądów, co oczywiście musiało doprowadzić do impasu i skłonić wreszcie do odwrotu.

*

W ostatnich czasach ujawniło się istotnie szereg poczynań, świadczących o zrozumieniu potrzeby odwrotu w kierunku źródeł i zajęciu pozycyj, któreby pozwoliły na stworzenie szerokiej a dobrze funkcjonującej bazy operacyjnej.

Najważniejszem z tych poczynań jest zorganizowanie w Krzemieńcu kursów letnich dla nauczycieli, dyrygentów chórów i orkiestr amatorskich. (Należałoby dołączyć do tego jeszcze kierowników i reżyserów teatrów ludowych, gdzie pierwiastek muzyczny powinien odgrywać dużą rolę). Kursy te istnieją dosyć dawno, ale ponieważ zorganizowali je ludzie stojący nieco na uboczu od spraw wielkiego międzynarodowego ruchu muzycznego, a interesujący się zato od początku potrzebami mas polskich, rzecz przechodziła przez szereg lat bez echa. Dopiero w ostatnich latach dostrzeżono jej doniosłość.

Drugiem planowem i ważnem posunięciem jest Ormuz. Co do bezpośredniej celowości tej akcji trudno sobie narazie zdać sprawę dokładnie. Jest raczej pośrednią, bo działa w kierunku reprezentacyjno-propagandowym, przedstawiając to, czem dysponujemy w naszym dorobku twórczym i odtwórczym. A chociaż idzie w masy, to jednak pozostawia je w roli wdzięcznego wprawdzie, ale biernego odbiorcy. Pod wpływem usłyszanej audycji czy prelekcji tu i owdzie może się co w terenie ruszyć, jednak będą to rzeczy przypadkowe, a z przypadkami należy nareszcie raz na zawsze skończyć.

Jeśli masy mają się stać naprawdę podstawą i trwałym a istotnym współczynnikiem w budowie naszej kultury muzycznej, należy je racjonalnie zaktyzować (dotychczasowy stan ich aktywności nie

może wystarczać); należy im wskazać kierunek twórczy, ekspansywny — dać możność współpracowania, współtworzenia i wyżycia się w muzyce; trzeba je również uczynić odpowiedzialnemi za losy kultury muzycznej kraju. Tego rodzaju akcja jest bardzo ważną, bo łączy się z postawą człowieka. Inna jest przecież postawa życiowa kogoś, kto ma rolę czynną w życiu, a inna tego, kto bierną. Tłumaczyć chyba nie trzeba, która lepsza.

Jeśli masy poczują, że nie stoją na boku, lecz przeciwnie, że są w samym wirze życia, że je tworzą, wzrośnie w nich poczucie własnej wartości i siły, napięcie twórcze wzmoże się i naturalnemi drogami udzieli się warstwom wyższym. W ten sposób twórczość polska uziemni się i otrzyma to, na czem jej dziś zbywa: naturalne połączenie z glebą, skąd będzie czerpać soki i pożywienie.

Oderwanie od własnej gleby zawsze prowadzi do degeneracji i uwiądu. Jest to oczywiście truizm, ale jak każda rzecz powszechnie znana, tak i ta jest lekceważona, a równocześnie nierozumiana. Ile razy się bowiem mówi, że muzyka polska winna być tkana z własnej przędzy, rozumiane to jest jako nawoływanie do obracania w kółko chłopskich przyśpiewek i pokrzykiwań. A idzie przecież tylko o to, żeby z własnego surowca umieć robić szlachetne i trwałe przetwory, żeby wiedzieć gdzie go szukać i co z niego robić.

Trzeciem planowem posunięciem jest uruchomienie akcji wydawniczej. Ten punkt programu przedstawia się narazie najsłabiej. Pewna przypadkowość i dorywczość publikacyj wynika prawdopodobnie z jakichś przeszkód, które niewątpliwie zostaną usunięte. Trzeba do tego dążyć, bo tu bardziej niż gdzieindziej powinna rządzić systematyczność i dobrze ułożony program. Jak dotąd, najlepiej przedstawia się dział publikacyj dawnej muzyki polskiej.

Znaczenia akcji wydawniczej dla twórczości udowadniać nie trzeba; konkursy są również pewną siłą pobudzającą, — ale to wszystko pozostawia jednak nadal na rozdrożu naszą dzisiejszą twórczość, która cierpiąc na brak kierunku, szuka oparcia w beznadziejnym międzynarodowym eklektywizmie współczesnym.

Zwrócenie większej uwagi na potrzeby, jakie wynikają z planu uruchomienia mas, podziałałoby może ożywczo na twórczość, która miałaby tutaj ogromne a wdzięczne pole do działania, oraz okazję do podjęcia prób nad wykształceniem własnego, współczesnego języka i stylu muzycznego. Są to zadania, które wymagają gruntownego przygotowania oraz głębokiego i poważnego stosunku do nich. Tutaj płycizny i pustki nie da się pokryć zgiełkliwą błyskotliwo-

ścią instrumentacji, ani napuszoną frazeologją, bo środki muszą być proste i jasne, co znów nie znaczy: zacofane, bo prości ludzie mają doskonałe wyczucie wartości, niezależnie od tego, w jaki sposób są podane.

Z inicjatywą pobudzania twórczości występuje się u nas dość rzadko i to prawie wyłącznie w formie chudych konkursów. Konkursy te idą jednak utartemi drogami i mają na celu pomnażanie pozycyj katalogowych według tradycyjnych recept. W połączeniu ze skąpemi premjami konkursy te olśniewających rezultatów, koniec końców nie dają. Odłogiem natomiast leży mniej może efektowny, ale jakże potrzebny dział twórczości właśnie dla mas. Twórczość taka jest bezwątpienia nie łatwą, trzeba się bowiem wyzbyć wszystkich fałszywych błyskotek i łatwych chwytów, bo masa poznaje się na tem bardzo prędko i bez trudu. Jeśli natomiast dać jej rzecz dojrzałą i bez mielizn, niezależnie od tego, w jakim będzie napisana stylu, trudno o bardziej entuzjastycznych odbiorców i wykonawców. W dziale tym brak właściwie wszystkiego, począwszy od pieśni a cappella różnych stopni trudności i na wszelki rodzaj chórów (czego nigdy nie będzie za dużo) aż do dużych form złożonych.

Brak tu poważnej polskiej muzyki religijnej (zarówno kościelnej jak i estradowej), brak kantat i oratorjów, związanych z polską obrzędowością, świętami i świętymi, ale utrzymanych w praktycznych formach i rozmiarach; niema odpowiednio rozbudowanych form tanecznych na orkiestrę (np. dętą) ze śpiewami; brak ilustrowanych muzycznie podań, legend, ballad; niewyzyskane są tak liczne i bogate obrzędy religijne i świeckie, ludowe i miejskie; brak utworów okolicznościowych, uświetniających święta lokalne lub apoteozujących postacie historyczne, wydarzenia czy nawet całe miejscowości (miasta nasze np. nie wykazują żadnej inicjatywy ani pomysłowości w urządzaniu swych świąt i uroczystości); brak baletów ludowych, widowisk na powietrzu, na zamkniętej scenie i w. in.

Omówione pozycje przedstawiają się w bilansie ostatnich lat jako aktywa, pomimo usterek i błędów. Resztę dziedzin wypadnie zaliczyc do pasywów, a w najlepszym razie do neutralnie zrównoważonych. Ruchu koncertowego i operowego poruszać nie będę, bo poprostu nie nadaje się do rozważań.

W s z k o l n i c t w i e naszem np. przeważa dotąd nastawienie wirtuozowsko-zawodowe. Taka jednostronność nie wychodzi wszakże na dobre ani szkołom samym, ani kulturze. Poza zawodowemi, szkoła

muzyczna musi mieć i inne punkty styczne ze społeczeństwem; szczególnie na prowincji, gdzie powinna być ogniskiem szerokiego promieniowania w rzeczach kultury muzycznej. Zadaniem jej tam jest nietylko uczyć w ramach przepisanego programu szkolnego, ale także skupiać koło siebie jaknajwiększą liczbę amatorów i pod różnemi formami: praktyki muzycznej, prelekcji, kulturalno-społecznej pracy organizacyjnej, zebrań towarzyskich i t. p., utrzymywać ogół w stałym kontakcie z muzyką.

Niezrozumiałem jest np. dlaczego niektóre uczelnie wręcz wzbraniają się przed dopuszczaniem amatorów do swoich zespołów chóralnych i orkiestrowych.

Jeżeli szkoła nie może dostarczyć odpowiedniej ilości uczni do utworzenia chóru lub orkiestry, wolą zrezygnować z produkcyj zespołowych niż dopuścić amatorów. Takie rygorystyczno-ekskluzywne stanowisko nie może być oczywiście chwalebne z punktu widzenia zadań szkoły i potrzeb kultury muzycznej. Do niedawna jeszcze szkolnictwo na prowincji cierpiało na brak odpowiednich sił, ponieważ muzycy stronili od niej. Dziś sytuacja ulega stopniowo poprawie. Muzyk nie uważa już, że praca poza stolicą czy innem większem miastem jest dla niego karną deportacją. To też dodatnie rezultaty już się zaznaczają. Przykładem: Bydgoszcz, Katowice, Stanisławów, Gdynia. Czekają jeszcze na swych pionierów miasta mniejsze jak: Gniezno, Ostrów, Kielce, Białystok, Grodno i wiele, wiele innych, gdzie narazie może byłoby jeszcze trudno utrzymać na poziomie i samodzielną placówkę szkolną, ale w jakiemś połączeniu, np. ze stanowiskiem organisty głównego kościoła danego miasta byłoby zupełnie możliwe. (Do tego jednak potrzeba byłoby, aby zniknął dystans, jaki dzieli u nas jeszcze ogół organistów od muzyków. Organiści o pełnych kwalifikacjach muzycznych, jakiżby to był pożyteczny czynnik na prowincji! Zresztą, nietylko na prowincji).

Poza pełnemi kwalifikacjami zawodowemi do pracy pionierskiej w terenie potrzebne jest jeszcze głębokie poczucie obowiązków obywatelskich oraz umiejętność dostosowania działalności do warunków lokalnych i wykorzystania ich. O tych rzeczach nasze szkolnictwo muzyczne zupełnie nie myśli i wychowankom swoim w tym kierunku nic nie daje. Jest to oczywiście wada systemu, mechanicznie z warunków obcych na nasze teren przeniesionego *).

---

*) Musimy sobie też w tem miejscu uświadomić, że jednym z najpilniejszych naszych obowiązków jest staranie o przywrócenie muzyce należnego jej miejsca

Publicystyka muzyczna polska jest pozycją wyraźnie pasywną — i choć jest to jeden z najważniejszych działów w życiu muzycznem, nie odgrywa ona u nas tej roli, do jakiej jest powołana. Powodem jest to, że zadanie swe rozumie jednostronnie; jest wąską, nietwórczą i zagadnieniami ideologicznemi zupełnie się nie interesuje. Tak specyficzny teren jak nasz, gdzie wszystko chadza drogami przypadkowemi i nic nie da się przewidzieć, gdzie np. kąt odbicia może się wcale nie równać kątowi padania, a skutek nie wiązać się z przyczyną — taki teren — zdawałoby się — daje wiele do myślenia i pobudza do badawczości i samodzielności we wnioskowaniu. Nie można jednak tego zauważyć nawet u przodujących krytyków i naszych pisarzy muzycznych. Dla publicystyki polskiej, podobnie jak dla całego polskiego świata muzycznego charakterystycznem jest zadawalnianie się pozorami problemów, jeśli nie zupełnem stronieniem od nich. W najlepszym razie poruszy się po nowinkarsku coś z usiłowań zagranicznych. Wniknięcia głębiej we własną rzeczywistość unikamy jednak jaknajstaranniej, wykazując przytem niemałą zręczność w efektownem ślizganiu się po powierzchni. Głównem zajęciem jest bieżąca krytyka, uprawiana pośpiesznie i z szablonowem zastosowaniem kryterjów, dobrych może dla wielkich i bardzo kulturalnych centrów, ale które u nas nawet do stolicy nie pasują. Zagadnieniem życia muzycznego kraju jako całości (a nie tylko większych ośrodków) w prasie codziennej nie zajmujemy się prawie wcale, a w organach fachowych niedostatecznie. Zresztą, niema ich właściwie, bo Muzyka Polska np. jest tylko kwartalnikiem, a to jest za mało jak na pismo, które pragnie być organem nowej ideologji i kierować opinją pod kątem potrzeb nowego kierunku.

---

i znaczenia w wychowaniu młodzieży. Jeśli bowiem obecny stan potrwa dłużej, możliwości rozwojowe naszej kultury muzycznej będą podcięte u podstaw. Tego, jak jest u nas traktowana muzyka w szkołach ogólnokształcących nie można sobie wytłumaczyć inaczej jak jakiemś fatalnem nieporozumieniem, żadne bowiem argumenty usprawiedliwiające nie są w stanie przekonać nikogo, że nie można inaczej. Tembardziej, że są narody, które podobnie jak my wychowują swoją młodzież w ustawicznej czujności, gotowości i sprawności fizycznej, nie czynią tego jednak kosztem tak ważnej w życiu narodu dziedziny, jak sztuka.

Teodor Zalewski.

VOTUM SEPARATUM

Opera Warszawska

Minął rok od chwili objęcia Opery Warszawskiej przez p. Janinę Korolewicz - Waydową. Z prasy codziennej dowiedzieliśmy się, że obecna kierowniczka Teatru Wielkiego jest zadowolona z pierwszego swego sezonu i uważa go za udany pod względem kasowym, artystycznym i moralnym (patrz „Gazeta Polska" z 25 lipca 1935 r.). Zadowolenie z siebie jest cechą dość rzadko spotykaną wśród rzetelnych artystów, dlatego można szczerze pozazdrościć p. Korolewicz - Waydowej tej doznanej satysfakcji osobistej. Zapewne nie bez wpływu tu był stosunek prasy warszawskiej, która z nielicznemi wyjątkami, była stale pełna zachwytu dla działalności p. Korolewicz - Waydowej i uznawała miniony sezon za niemal epokowy w dziejach Opery Warszawskiej.

W przerwie między hymnami pochwalnemi z ubiegłego sezonu i fanfarami powitalnemi, które niewątpliwie niebawem zabrzmią przy otwarciu nowego sezonu, warto spojrzeć nieuprzedzonem i trzeźwem okiem na wynik pierwszego roku działalności t. zw. „odrodzonej" Opery Warszawskiej. Oczywiście nie interesują nas w danym wypadku ani wyniki kasowe, ani moralne, lecz bilans a r t y s t y c z n y, który składa się z trzech podstawowych elementów: repertuar, poziom i wpływ na zamiłowania muzyczne publiczności. Pod tym też kątem spróbujemy rozpatrzeć działalność Opery Warszawskiej w sezonie 1934/35.

Każdy człowiek, rozpoczynający pewną odpowiedzialną pracę, musi mieć własny pogląd na oczekujące go zadania i w oparciu o ten pogląd ustalić metodę i wytyczne swej pracy. Stopień zgodności wyni-

ków pracy z przyjętemi założeniami jest miarą osiągniętego powodzenia lub niepowodzenia.

Szczęśliwym trafem obecni kierownicy Opery Warszawskiej dyr. Korolewicz-Waydowa i kierownik muzyczny p. Adam Dołżycki na progu sezonu zapoznali ogół ze swemi poglądami na prowadzenie Opery. Pierwsza — w monografji M. Glińskiego „Opera" — zamieściła krótki artykulik o zadaniach kierownika opery (patrz str. 33—35 tej monografji), drugi zaś — w wywiadzie prasowym pod patetycznym tytułem „O losy Teatru Wielkiego" (Kurjer Poranny z 31 lipca 1934 roku) wypowiedział parę myśli o zadaniach artystycznych Opery.

Zestawiając wynurzenia pp. Kierowników Opery z ich czynami, musimy stwierdzić rewelacyjny fakt: pp. Korolewicz - Waydowa i Dołżycki jakby się zmówili i robią wszystko n a o d w r ó t. Kontrast słów i czynów doprawdy zadziwiający.

Wybór repertuaru jest podstawową kwestją dla kierownictwa teatru operowego. Repertuar nie może być przypadkowym i musi świadczyć o wyraźnej linji artystycznej teatru. Pozatem powinien w dostatecznym stopniu uwzględniać twórczość polską. Kierownicy Opery Warszawskiej mówili o tej kwestji bardzo pięknie. Oto p. Korolewicz-Waydowa pisała:

> „Żywą troską musi być otoczona sprawa repertuaru operowego... Podstawą repertuaru pozostaną jeszcze długo cudowne arcydzieła przeszłości".

P. Dołżycki wtórował:

> „Mówi się u nas stale dwie rzeczy: że niema repertuaru i że publiczność nie chce chodzić. Nieprawda. Repertuaru i to bardzo ciekawego i wartościowego jest moc. Nie można grać ciągle „Fausta" i „Carmenę".

Wbrew temu podstawą tegorocznego repertuaru Opery Warszawskiej były: „Faust", „Carmen", „Aida", „Żydówka", „Pajace" — ciągle je grano. Jako premjery wystawiono: „Iris" Mascagniego, „Afrykankę" Meyerbeera, „Don Carlos" Verdiego, „Niemą z Portici" Aubera oraz trzy operetki: „Kraina uśmiechu", „Hr. Luxemburg" i „Rose Marie". Żadna z tych oper nie zalicza się do arcydzieł przeszłości. Jedyną nowością (zdaje się przedmiot dumy Opery Warszawskiej) była opera „Dybuk", współczesnego kompozytora włoskiego L. Rocca, która zasługuje na uwagę chyba z tego tylko względu, że brał w niej udział chór synagogi warszawskiej w strojach rytualnych.

Sprawa repertuaru polskiego przedstawiała się nader pomyślnie

w zapowiedziach kierowników Opery. P. Korolewicz - Waydowa pisała:

> „Że twórczość nasza rodzima musi tu być przedewszystkiem uwzględniona, nie trzeba chyba specjalnie podkreślać".

P. Dołżycki był jeszcze bardziej kategoryczny:

> „Wszystkie opery kończą sezon jakimś cyklem, u nas powinno się kończyć tygodniem polskim. Jest przecież tyle oper polskich: „Goplana", „Eros i Psyche", „Konrad Wallenrod". Jest bardzo dobra rzecz ogromnie utalentowanego zmarłego kompozytora Statkowskiego p. t. „Marja". A wogóle polska opera powinna być dawana przynajmniej raz w tygodniu".

Jakże piękna obietnica i jakże skromne wykonanie! Dorobek Opery Warszawskiej w dziedzinie twórczości polskiej przedstawia się zupełnie mizernie: wznowienie „Erosa i Psyche" L. Różyckiego, „Halka" na popołudniówkach, 2 czy 3 przedstawienia „Strasznego Dworu" oraz dla osłody jedno wykonanie estradowe „Lilij" F. Szopskiego (dla radja!). Na zakończenie zaś sezonu zamiast cyklu polskiego, tydzień opery włoskiej („Tosca", „Rigoletto", „Cyganerja", „M-me Butterfly" i „Cyrulik Sewilski") w wykonaniu miernych sił zagranicznych i... Hr. Luxemburg ad infinitum.

Objektywnie można stwierdzić, że repertuar Opery Warszawskiej w ub. sezonie nie zawierał ani jednej pozycji, ważkiej pod względem artystycznym. Nie sposób przytem dopatrzeć się jakiejś wyraźnej linji w doborze repertuaru i uszeregowaniu premjer. Można jedynie skonstatować, że zamiłowania kierowników Opery wyraźnie grawitują ku dziełom, które nie są „arcydziełami", lecz zabytkami przeszłości. Tym przebrzmiałym i małowartościowym zabytkom musiała ustąpić miejsca i twórczość polska. Napróżno też czekaliśmy na zapowiedziane wystawienie „Harnasiów" Szymanowskiego: mimo wybitnych zamiłowań baletowych p. Korolewicz - Waydowej, pierwszeństwo wystawienia tego utworu przypadło... Pradze Czeskiej.

Można ostatecznie pogodzić się z najbardziej nawet wyświechtanym i ogranym repertuarem, jeżeli wzamian za to daje się wysoki poziom wykonawczy i piękne koncepcje artystyczne. Dyr. Dołżycki słusznie podkreślił w swym wywiadzie, że „opera jako szmira przeżyła się napewno; tylko dobra opera, na poziomie i wartościowa żyje i żyć będzie". Cóż więc można powiedzieć o poziomie Opery Warszawskiej w ubiegłym sezonie?

Niestety i w tej dziedzinie istnieje wielka dysproporcja między zamiarami kierowników Opery a rzeczywistością. Ubiegły sezon był dal-

szym etapem w systematycznym spadku poziomu Opery Warszawskiej od chwili ustąpienia ś. p. Emila Młynarskiego.

Przedewszystkiem p. Korolewicz - Waydowa nie zdołała skompletować wartościowego zespołu śpiewaczego. Zespół solistów, z wyjątkiem kilku jednostek, składał się z sił słabych, nieposiadających ani zadawalniających warunków wokalnych, ani dostatecznego przygotowania muzycznego. Siły, które normalnie nadają się najwyżej do partyj drugorzędnych, awansowały na wykonawców nieraz czołowych ról i oczywiście nie były w stanie podołać postawionym im zadaniom. P. Korolewicz - Waydowa rzuciła hasło odnowienia i odmłodzenia zespołu, głosząc, że

> „w doborze artystów trzeba kierować się następującemi kryterjami: talent, młodość, piękno głosu i uroda".

Niestety, na scenie Teatru Wielkiego przeważali artyści, którym stanowczo obce były wszystkie wymienione przymioty. W rezultacie, przedstawienia stały na niskim poziomie, nieraz graniczącym z amatorstwem. W tem też najwidoczniej tkwi przyczyna bankructwa repertuarowego Opery Warszawskiej: poprostu brakło wykonawców do wystawiania dzieł naprawdę wartościowych. Ujawniło się to z całą jaskrawością przy wznowieniu „Lohengrina": obsada była tak licha, że nie odważono się utrzymać tej opery w repertuarze.

Zdaniem mojem, poziom Opery należy oceniać nie na podstawie przedstawień premjerowych, lecz — codziennych przedstawień „seryjnych", przeznaczonych dla szerokiej publiczności: te dopiero przedstawienia świadczą o stosunku kierownictwa i zespołu do zadań artystycznych instytucji. Otóż należy stwierdzić, że poziom przeciętnych, „zwykłych" przedstawień był wyjątkowo nieciekawy: całość byle jak sklecona i niewykończona muzycznie, przygodne, nieraz fantastyczne obsady, niezgrane i nieześpiewane, beznadziejny szablon reżyserji — wszystko sprawiało wrażenie zupełnego ubóstwa i zaniedbania artystycznego. Te braki usiłowano zapełnić sensacjami baletowemi, różnemi trickami widowiskowemi, rewjami mód i t. p., lecz cóż to ma wspólnego z teatrem operowym, muzycznym?

Ci, którzy dziś piszą o „odrodzeniu" Opery Warszawskiej, widocznie nie widzą lub nie chcą widzieć przepaści dzielącej obecny sezon z „Afrykanką" i „Dybukiem" od dawniejszych, gdy słyszeliśmy szereg kapitalnych, nieraz niezapomnianych przedstawień pod Młynarskim lub Rodzińskim. Wystarczy wspomnieć choćby takie przedstawienia, jak: Hagith, Król Roger, Kawaler srebrnej róży, Tristan i Izolda, Śpiewacy norymberscy, Parsifal, Godzina hiszpańska. Cóż za różnica

poziomu, aspiracyj i możliwości wykonawczych! Jakże nędznie wygląda obecne „odrodzenie", wobec ówczesnych wyczynów artystycznych na miarę europejską, dziś nieosiągalnych i niemal legendarnych!

Obecna Dyrekcja Opery Warszawskiej jest dumna z tego, że zdobyła publiczność i zapełniła nią salę: przypisuje też sobie zasługę rozbudzenia zamiłowania publiczności do muzyki i teatru operowego. Tymczasem tajemnica zapełnionej sali nie leży bynajmniej w sukcesach muzycznych p. Korolewicz - Waydowej, lecz przedewszystkiem jest wynikiem intensywnej i z temperamentem prowadzonej akcji reklamowej. Przytem, im bardziej ujawniała się beztreściwość i słaby poziom sezonu, tem mocniej brzmiał zgiełk reklamowy; jakgdyby usiłowano zagłuszyć nim wszelki krytycyzm publiczności. Jednocześnie same formy tej reklamy i propagandy dowodziły, że Opera Warszawska przestała być teatrem muzycznym i wabi publiczność wszystkiem oprócz muzyki. Dowiedzieliśmy się, że najważniejszą rzeczą w operze „Carmen" są tańce p. Halamy, oglądaliśmy w Operze fotosy chóru synagogi warszawskiej, a później dla odmiany — tancerek w pozach i strojach mocno... „rewjowych". Wabiono nas do teatru autografami artystów, chińskiemi lampionami na korytarzach, bileterami w kimonach, rewjami mód, różnemi „intermezzami" na scenie i t. d. i t. d. Muzykę zepchnięto do roli podrzędnego akcesorjum, Teatr Wielki stał się instytucją rozrywkową i widowiskową, a nie — muzyczną. W tych warunkach Opera Warszawska straciła jakiekolwiek znaczenie dla kultury muzycznej: poziomem, repertuarem i całem swojem nastawieniem nie przynosi zaszczytu naszemu życiu muzycznemu.

Ujemny bilans artystyczny ubiegłego sezonu Opery Warszawskiej jest zjawiskiem smutnem i zatrważającem. Stokroć gorszą rzeczą jest ujawniony przez p. Korolewicz - Waydową kompletny brak jakiejkolwiek idei i koncepcji artystyczno - kulturalnej w prowadzeniu teatru. Nie sposób dopatrzeć się jakiegoś sensu i myśli przewodniej w jej posunięciach artystycznych, niewiadomo jakim celom ma służyć jej teatr, dla kogo ma istnieć i co ma osiągnąć. Żadna, najbardziej nawet przesadzona i reklamiarska propaganda nie zdoła ukryć pustki ideowej i braku naprawdę artystycznych aspiracyj u dzisiejszych kierowników Opery Warszawskiej. Nie dostrzegają tego tylko krytycy warszawscy, którzy mieli tyle zastrzeżeń i zarzutów pod adresem wielkiej miary artysty Emila Młynarskiego, a obecnie są pełni zachwytu dla działalności p. Korolewicz - Waydowej (wyjątek Michał Kondracki — enfant terrible p. Korolewicz - Waydowej). Nie psujmy błogiego nastroju tym nagłym entuzjastom.

Mało kto zdaje sobie sprawę z dziwnych dziejów Opery Warszawskiej w Polsce niepodległej. Przez szereg lat należała ona do m. st. Warszawy i ówczesny Magistrat hojną ręką dokładał do niej ponad trzy miljony złotych rocznie. Po zainwestowaniu w ten sposób trzydziestu kilku miljonów, magistrat nagle przestał interesować się Operą i oddał ją... w dzierżawę. Okazało się, że długoletnie sute dopłaty do Opery nie były świadomą i na dłuższą metę obliczoną akcją kulturalno - artystyczną, lecz szerokim gestem fantasty - bogacza. Jak zbankrutowany bogacz rezygnuje z kosztownych uciech i rozrywek, tak Magistrat m. Warszawy uznał prowadzenie Opery za zbędny luksus. Niestety, zbyt często ludzie stojący u władzy nie mają u nas zrozumienia dla zagadnień sztuki i kultury, zbyt często sprawy artystyczne są dla nich mało użytecznym balastem, kłopotliwym luksusem!

Eksperyment z Operą Warszawską „w dzierżawie" wykazał z całą oczywistością oddawna zresztą znany fakt, że teatr operowy nie może być prowadzony przez prywatnego przedsiębiorcę, jeżeli ma stać na poważnym poziomie i być przybytkiem sztuki, a nie miejscem zatrudniania bezrobotnych. Jest nie do pomyślenia, żeby w naszem wielkiem państwie nie było ani jednej poważnie prowadzonej opery. W sąsiednich Niemczech jest czynnych ponad 60 teatrów operowych, w Czechosłowacji — jedenaście, u nas wegetuje „prywatnie" dwa. Jeżeli m. st. Warszawa definitywnie przestało interesować się operą, to Teatr Wielki musi ulec upaństwowieniu. Dalsze eksperymenty z dzierżawcami różnej płci i wieku doprowadzą niechybnie do ostatecznej zagłady sztuki operowej w Polsce. W kraju Stanisława Moniuszki nie wolno do tego dopuścić.

STEFAN ŚLEDZIŃSKI-LIDZKI

„ELLE PARLE GAULOIS".

W jednym ze swych „Wieczorów w orkiestrze" przypomina Berlioz ową żonę wojownika wallijskiego, występującą u Szekspira. Ma ona do wypowiedzenia parę słów w djalekcie wallijskim, niezrozumiałym dla ogółu anglików. Zamiast podawać ten tekst, Szekspir pisze „elle parle gaulois", a aktorka ma powiedzieć kilka niezrozumiałych słów.

Elle parle gaulois! Ostatnio doszedłem do przekonania, że nasi śpiewacy i śpiewaczki pochodzą z narodu wallijskiego. Kto nie wierzy, niech posłucha, można się przekonać choćby w najskromniejszej audycji radjowej. Kiedyś nawet wypadło zabawne qui pro quo. Jedna z gwiazd odśpiewała cykl pieśni „indjańskich", jak się zdawało — w języku oryginalnym. Cóż, kiedy teksty były przetłomaczone, choć nikt tego nie zauważył. Elle chantait indien!

Zmora fatalnej dykcji przybrała wprost nagminne objawy. Nasi P. T. artyści śpiewacy śpiewają wyłącznie po wallijsku. Gdzie przyczyna?

Może fachowi pedagogowie śpiewu znajdą inne wyjaśnienie. Zanim jednak wtajemniczeni magowie odezwą się, zbijając moje wywody, chciałbym sprobować rozwiązać tę dziwną zagadkę, tak jak to od pewnego czasu obserwuję.

Pierwszem zainteresowaniem śpiewaka jest naturalnie materjał głosowy i jego kształcenie. Jest to zjawisko naturalne, staje się tragedją dopiero wtedy, gdy pozostaje jedyną troską właściciela owego materjału, no i jego nauczyciela. Tymczasem obserwujemy śpiewaków różnej miary, dla których kwestja „niesie, czy nie niesie" jest jedyną sprawą, dotyczącą nietylko nauki śpiewu, ale interpretacji, repertuaru, karjery — wogóle alfą i omegą śpiewactwa. Jeśli „niesie", to już o resztę dbać nie trzeba, to wystarczy, aby zadowolić P. T. artystę, a gorzej — jego mistrza. Wtedy można sobie śpiewać nawet po chińsku, a najlepiej stworzyć sobie jakiś własny, pozbawiony spółgłosek djalekt, a z samogłosek uznać tylko niektóre, oczywiście te, które „niosą".

Polecamy gorąco hołdującym tym zasadom śpiewanie wokaliz, jako jedyne zajęcie, do którego są artystycznie przygotowani (i to niewiadomo). Cóż, kiedy repertuar to dość skromny i trochę za małe nań zapotrzebowanie. W innych zakresach działalności artysty śpiewaka następnym zainteresowaniem musi być dykcja!

Podobno niszczy ona głos, psuje rezultaty, osiągnięte w pracy nad emisją i t. p. Cały cykl zarzutów gnębi tę nieszczęsną dykcję, ale bez niej niepodobna się obejść.

Podając tekst poetycki, jest ona narzędziem równie ważnem, jak emisja, a dla słuchacza w wielu wypadkach ważniejszem. Czy chodzi o wątek akcji dramatycznej w operze, czy o słowa wiersza, z których narodziła się pieśń, wszędzie tam, gdzie poezja zespoliła się z muzyką, zbrodnią artystyczną jest stawianie ponad poezję, ponad muzykę owego „pięknego materjału", który dobrze „niesie", a który jest tylko fizjologicznym objawem pewnych anatomicznych właściwości budowy narządów głosowych ich posiadacza. Demonstracja prawidłowo działającego organu głosowego to jednak nie jest to, czego oczekujemy na sali koncertowej czy w radjo. To nie uniwersytet (gdzie takie demonstracje mogą czasem mieć miejsce), tu trzeba jeszcze być artystą. Nie można traktować tekstu, jako pretekstu do wydobywania z siebie tonów może pięknych, ale nieartykułowanych.

Możeby nasi pedagogowie wynaleźli jednak sposób nauki dykcji, która nie „psułaby emisji", a która uprzystępniłaby słuchaczowi tekst utworu. O ile mogę sądzić, takie sposoby istnieją i są nawet czasem śpiewacy, którzy posługują się niemi. Ba, nawet w pewnych warunkach dobra dykcja ratuje sytuację. Zdarzało się słyszeć niegdyś dobrych śpiewaków u schyłku ich karjery, kiedy z cudownego materjału pozostały już tylko resztki, a którzy dzięki wspaniałej dykcji potrafili jeszcze i wtedy dać kreacje zajmujące interpretacyjnie. Ilekroć jestem na t. zw. komedji muzycznej, w której muszą śpiewać artyści dramatyczni, pozbawieni przeważnie owego „szlachetnego metalu", słucham z zazdrością wyrzeźbionego każdego słowa tekstu i porównuję np. z operą, kiedy bez libretta nie można się dowiedzieć, o co chodzi. No, ale ci uczą się w szkołach teatralnych owej strasznej dykcji, uczą się wymawiać spółgłoski, tam gdzie one są, i uczą się wymawiać samogłoski t a k i e, j a k i e s ą!

Doszły mnie słuchy, że czcigodny prezes Akademji Literatury protestował w dyrekcji Radja przeciwko zaprzepaszczeniu słowa poetyckiego przez śpiewaków. Widocznie sprawa już mocno dojrzała, aby zwrócić uwagę na to laceramento della poesia. Trzeba, by śpiewacy uprzytomnili sobie, że śpiew artystyczny to nietylko tony „które dobrze niosą", ale interpretacja dobrym i dobrze postawionym głosem i przy pomocy dobrej i naturalnej dykcji tekstów muzycznego i poetyckiego, nierozdzielnie powiązanych w każdem dziele muzyki wokalnej.

Przy sposobności osiągnie się jeszcze jeden zysk. Gdy tekst stanie się zrozumiały, odpadnie ochota do śpiewania bylejakich wierszydeł, zwłaszcza w tłomaczeniach. Będziemy wymagać, żeby teksty były naprawdę poetyckie. Dziś jest to przeważnie obojętne, bo tekstu i tak nikt nie usłyszy.

Powie kto, że takich tekstów brak. Na szczęście nie jest to prawdą. Jest w Polsce fanatyk, który od szeregu lat tłomaczy najczystszą polszczyzną i pięknie cały żelazny repertuar pieśniarstwa. Dzieło jego obejmuje kilkaset pozycji i może być z łatwością przez śpiewaków wykorzystane. Mimo że potrzeba dobrych tekstów jest naprawdę paląca, brak jest zapotrzebowania na te piękne prace. Nie interesują one śpiewaków, bo i poco.

Jeśli trochę przejaskrawiłem ten artykulik, to napewno niewiele. Jeśli wywołam nim jakąś odpowiedź — tem lepiej. Jeśli kiedyś usłyszę śpiewaka, dbałego o tekst — posłucham (zapewne nietylko ja) z satysfakcją. Na razie jednak prawie zawsze po kilku chwilach produkcji śpiewaczej myślę sobie:

„Elle parle gaulois"!

JAN OLCHA.

REFLEKSJE

Film z przebiegu smutnych uroczystości pogrzebowych Marszałka Józefa Piłsudskiego dotarł do wszystkich zakątków Polski: oglądały go i wchłaniały wzruszone miljonowe rzesze polaków. Przekroczył on i granice Polski: przyglądali się cudzoziemcy jak żegnano u nas Największego Polaka. Film wyjątkowej wagi — historyczny. Strona dźwiękowo-muzyczna tego filmu została zrealizowana banalnie, niechlujnie, a w wielu miejscach wręcz fałszywie. Zamiast przejmującej ciszy i tragicznego warkotu werbli, jakie towarzyszyły żałobnemu konduktowi, wstawiono marsze żałobne, wyjątki z symfonij i inne t. zw. „nastrojowe kawałki". Udźwiękowiono brzydkie, patetyczne, nielicujące z powagą i tragizmem chwili śpiewy z nabożeństwa Katedry wawelskiej, natomiast zamiast pięknych, poważnych i doskonale wykonanych śpiewów chóru ks. Gieburowskiego na nabożeństwie w Katedrze warszawskiej dano jakieś niewyraźne, bezbarwne, nic nie mówiące przygrywki organowe.

W całym układzie muzycznym tego filmu panuje nieporządek i przygodność. Gdzie jak gdzie, ale tu należało muzyczną stronę opracować starannie i z większym pietyzmem. Kto nad tem czuwał, jaki muzyk?...

Niedopuszczalne, a nawet karygodne niedbalstwo muzyczne, które przejdzie do historji!...

*

Beztreściwa i bez żadnego oblicza artystycznego obecna Opera Warszawska ma jednak swoich wiernych przyjaciół i wielbicieli. P. Korolewicz-Waydowa potrafiła zdobyć dla swojej opery serca i pióra większości sprawozdawców muzycznych pism warszawskich. Ani szablonowy repertuar, ani mierne wykonanie, ani warunki pracy i płacy pracowników stołecznej opery nie przeszkadzają t. zw. krytykom muzycznym wypisywać peany na cześć dyrektorki p. Korolewicz - Waydowej. A p. St. Niewiadomski w artykuliku hołdowniczym, umieszczonym w „Muzyce", podnosząc wielkie zasługi jubilatki p. Korolewicz-Waydowej dochodzi do wniosku, iż dwa razy uratowała ona Operę Warszawską od upadku artystycznego i zagłady: pierwszy raz w r. 1917 i drugi raz — rok temu, obejmując każdorazowo dyrekcję tej instytucji.

Jak jest prowadzona obecnie Opera Warszawska — mamy wyrobione swoje zdanie: bez żadnego sensu artystycznego i bez żadnej idei przewodniej.

Ciekawi jesteśmy jak p. Korolewicz-Waydowa kierowała Operą w r. 1917. W rocznikach muzycznych z owych lat czytamy, iż robiła to zupełnie tak samo jak obecnie. P. St. Niewiadomski umieścił w r. 1918 w redagowanej przez siebie „Gazecie Muzycznej"[1]) list z Warszawy tej treści: „Dopiero z początkiem października, t. j. z pierwszym koncertem Filharmonji zabrzmią pierwsze dźwięki symfoniczne bieżącego sezonu, narazie panuje wszechwładnie opera. Naturalnie, nie jest to opera w klasycznym stylu, ta planowo obmyślana, opatrzona jakimś indywidualnym wyrazem, dążąca do czegoś z konsekwencją, polska, włoska, czy wagnerowska — choćby charakter jej nie miał koniecznie objawiać się w skrajnej wyłączności, tylko w przewadze lub w stylu. Nie, jest to opera przy całej świetności swojej — przeciętna, prowadzona nie tyle intencją jakąś dyrekcji artystyczną, ile postanowieniem zadowolenia publiczności; nie tyle ideą jakąś, il chęcią wydobycia jak największej ilości grosza..."

Jakie to dzisiejsze, jakie aktualne!... P. Korolewicz swoją bezideowością artystyczną i bezprogramowością uratowała Operę Warszawską aż dwa razy!... Szkoda, że p. St. Niewiadomski nie czyta roczników przez siebie kiedyś redagowanych i szkoda, że słucha i patrzy na opery dziś grane w stolicy oczyma i uszami p. Korolewicz-Waydowej. Możeby wywczas ta zbawcza rola p. Korolewicz-Waydowej wyglądała inaczej pod piórem p. St. Niewiadomskiego i innych sprawozdawców muzycznych.

*

Po tegorocznych popisach uczniów Państwowego Konserwatorjum Muzycznego w Warszawie w kilku pismach (ABC, Kurjer Poranny) pojawiły się artykuliki, napastujące tę uczelnię muzyczną i zohydzające ją w oczach uczącej się młodzieży.

Wolno komuś lubić lub nie lubić Morawskiego, Bierdjajewa, Rytla i innych profesorów warszawskiego Konserwatorjum, wolno komuś nic się nie znać na sprawach pedagogiczno-muzycznych i o tych sprawach pisać bzdury (u nas to się praktykuje), lecz nie wolno, zdaniem naszem, jawnie przekręcać faktów dobrze znanych i łatwo sprawdzalnych, nie wolno dla jakichś porachunków osobistych obniżać autorytetu uczelni, skupiającej — pomimo wszystko, najlepsze polskie siły pedagogiczno-muzyczne i wielką ilość młodzieży muzycznie uzdolnionej. Jeśli kto pisze, że Konserwatorjum warszawskie nie posiada orkiestry uczniowskiej, to nie można inaczej tego nazwać jak najzwyklejszem kłamstwem, gdyż ktokolwiek interesował się trochę tą uczelnią wie dobrze, że w ubiegłym roku szkolnym orkiestra uczniowska kilkakrotnie występowała na produkcjach Konserwatorjum, jak również wykonała część orkiestrową opery „Wesołe kumoszki", wystawionej przez klasę operową Konserwatorjum warszawskiego. Jeśli ktoś pisze, że Konserwatorjum nie posiada klasy kameralnej, to dowodzi tylko swojej nieuczciwej ignorancji, gdyż od kilku lat wysoko postawiona i ruchliwa klasa kameralna budzi podziw swoim poziomem i ilością zespołów.

Doradzać młodzieży kończącej Konserwatorjum by czemprędzej zapomniała wszystkiego, czego ją tam uczono, jest najzwyklejszą demagogją i nikt inaczej do tego nie może ustosunkować się.

---

[1]) „Gazeta Muzyczna" Nr. 1, rok 1918.

Rzeczowa, uczciwa, wynikająca z troski o dobro kultury muzycznej krytyka jest pożądana, a nawet konieczna. Natomiast uprawianie osobistych porachunków pod płaszczykiem krytyki należy bezwzględnie piętnować i potępiać. Jest to szkodnictwo muzyczne, niestety, u nas rozpowszechnione.

*

Nareszcie wykryto i udowodniono dlaczego Warszawa stosunkowo mało interesuje się współczesną twórczością muzyczną, a w szczególności — twórczością polskich kompozytorów. Uczynił to w sposób przekonywający i jasny p. J. A. Maklakiewicz na łamach „Muzyki". Okazuje się — wszystkiemu winne Stowarzyszenie Miłośników Dawnej Muzyki, które używając niecnych metod obałamuciło całą Warszawę i zmusza wszystkich do słuchania utworów Szadka, Gorczyckiego i t. p. A jak wiadomo — są to miernoty muzyczne (udowodniła to p. dr. Łobaczewska i stwierdził to p. J. A. Maklakiewicz). Co więcej — wszystkie fundusze państwowe przeznaczone na muzykę płyną do kasy Stow. Miłośników Dawnej Muzyki, stąd nadmierny rozrost tej instytucji, oczywiście, kosztem muzyki współczesnej. I jak w takich warunkach może się rozwijać u nas twórczość muzyczna i jak można zainteresować nią zdeprawowaną, obałamuconą muzyką dawną publicznośc warszawską?!..

Tak pisał na łamach „Muzyki" współczesny kompozytor polski p. J. A. Maklakiewicz.

Ile jest w tem wszystkiem sensu i ile prawdy — łatwo osądzi każdy zdrowo myślący muzyk. Pozostanie nadal tajemnicą p. Maklakiewicza czem się kierował wypisując te rewelacyjne odkrycia. Że nie o muzykę mu tu chodziło — to jest aż nazbyt jasne.

*

W wileńskim świecie muzycznym ostatnio dokonano b. poważnej operacji. Bolesna ona była dla wielu jednostek, ale konieczna dla normalnego rozwoju muzyki w Wilnie. Ciągłe liczenie się z „zasługami", latami pracy i z stosunkami jednostek nie dających sobie rady z organizacją współczesnego życia muzycznego, a stojących na czele instytucyj muzycznych, wytwarza w ruchu muzycznym beznadziejny zastój i tęsknoty za minioną przeszłością.

Jeszcze kilka takich operacyj, a może muzyka polska wyjdzie z impasu na drogę normalnego, dostosowanego do potrzeb współczesnego życia, rozwoju.

Nieprzyjemne to jest — ale konieczne

Dr. JERZY FREIHEITER

Z WSPÓŁCZESNEJ LITERATURY POLSKIEJ

MUZYKA SKRZYPCOWA

Skrzypce, uboższe w arcydzieła, niż fortepian, mają w twórczości polskiej bajeczne skrzypcowo i muzycznie kompozycje Szymanowskiego. Poza niemi zapisać można tylko kilka mniejszych utworów; niemniej ostają się one zwycięsko przed wielką częścią wirtuozowskiej literatury skrzypcowej.

Henryk Melcer: Dumka St. Moniuszki, parafraza na skrzypce z tow. fortepianu. Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej, Warszawa 1929.

Parafraza Melcera zdradza wszędzie doświadczonego kompozytora. Mówi o tem przedewszystkiem umiar, z jakim Melcer podchodzi do tematu. Nie staje się on bynajmniej pretekstem do karkołomnych sztuk wirtuozowskich; parafraza Melcera zgodna jest z charakterem tematu, nie gwałci w niczem jego prostoty. Doświadczoną rękę widać w takich efektach, jak n. p. romantyczne staccata akordów w wysokim rejestrze fortepianu (oddźwięk „Snu nocy letniej") pod trylem skrzypiec, melodja w flażeoletach nad akordami fortepianu w niskim rejestrze, wykorzystanie tegoż rejestru w ppp zakończenia i t. p.

Mała kompozycja zasługuje na stałe miejsce w programach i „bisach" skrzypków.

Adam Andrzejowski: Burlesque na skrzypce i fortepian. Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej, Warszawa 1930.

Utwór Andrzejowskiego należy do owych „perpetuum mobile", jakich wiele jest w literaturze skrzypcowej. Muzycznie odbiega jednak od ich szablonu, gdy fortepian bierze udział w robocie motywicznej, a nawet otrzymuje temat. Całość ma formę 3-częściową (t. zw. pierwszą formę ronda). W skrajnych częściach (allegro vivace) daje Andrzejowski prawej ręce szerokie pole do popisu techniką spiccato w szybkiem tempie przy biegnikach lewej, środkowa część (meno mosso) każe rozwinąć kantylenę.

Burlesque Andrzejowskiego posiada przedewszystkiem wysoką wartość pedagogiczną, która, wraz z walorami muzycznemi, kwalifikuje tę kompozycję na obowiązkowy punkt w programach szkół.

Marceli Popławski: Rigaudon na skrzypce i fortepian. Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej, Warszawa 1933.

Dla przeciw-romantycznej współczesności nie ma żaden z kompozytorów, którzy ją bezpośrednio poprzedzili, takiego znaczenia jak Reger. Jego polifonja i zwrot ku dawnej przeszłości tworzą jedną z głównych zapowiedzi współczesnych dążeń. Rigaudon Popławskiego jest przejawem aż nadto zrozumiałego u ucznia Regera — wpływu „Suite im alten Styl". Nasz kompozytor doskonale wżył się w 18 wiek, co widać na każdym kroku (n. p. seksta dorycka, idąca w dół, kadencja, antycypująca w górnym głosie tonikę i t. p.). Zapatrzony w przeszłość, nie podkreśla Popławski osobistej nuty; niemniej nie chce dać tylko kopję 18 wieku, jak świadczy rozszerzona chromatyką i enharmoniką tonalność w środkowej części, wskazująca wraz z kadencją (dominanta dominanty — tonika) na Regera. Popławski osiągnął mimo to jednolity charakter całości.

Rigaudon Popławskiego — to cacko, które powinno stać się przedmiotem żywszego, niż dotąd, zainteresowania; zasługuje na to muzycznie i skrzypcowo.

Tadeusz Szeligowski: Pieśń litewska. Skrzypce i fortepian. Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej, Warszawa 1934.

Melodja w tonacji doryckiej, (transponowanej od *a*), jest podstawą kompozycji Szeligowskiego. Opracowanie Szeligowskiego cechuje prostota, podstawowy, zapewne, warunek przy podejściu do folkloru. Pominięcie fundamentu *a* w akompanjamencie wywołuje chwiejność tonalną między tonacją dorycką od *a* i lidyjską od *c*, przez co powstaje dalekie od szablonu tło harmoniczne, mimo prostego przebiegu harmonicznego, zmąconego tylko tu i ówdzie przecinającemi się płaszczyznami akordów przejściowych lub w środkowej części akordami kwintowemi, zrozumiałemi jako akordy napięcia. Całość ma formę 3-częściową, przyczem część środkowa nie wprowadza nowego tematu, lecz zużytkowuje pierwszy motyw pieśni w rodzaju przetworzenia. Na podkreślenie zasługuje czysta, wolna od niedociągnięć faktura (dobry bas, ładny kontrapunkt skrzypiec do tematu w fortepianie na str. 4). Po prostym przebiegu harmonicznym całości mało jednak przekonywa ostateczna kadencja, zadająca gwałt tkwiącej w melodji kadencji frygijskiej (pod skrzypcowem *d* — w fortepianie *a c es g*).

Pieśń litewska Szeligowskiego urozmaica i ożywia ubogi repertuar skrzypcowy.

MUZYKA WIOLONCZELOWA.

Jan Maklakiewicz: Koncert na wiolonczelę i orkiestrę. Wyciąg fortepianowy. Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej, Warszawa 1935.

Koncert Maklakiewicza jest, o ile wiem, pierwszym wydanym koncertem wiolonczelowym polskiego kompozytora; zasługuje na szczególną uwagę także z powodu oparcia instrumentalnej kompozycji na chorale gregorjańskim. Tematyka Maklakiewicza, oparta na liturgji, wskazuje, rozpatrywana jednogłosowo, na zżycie się kompozytora z chorałem gregorjańskim. Trafnie unika Maklakiewicz w ukształtowaniu tematu okresowej, symetrycznej budowy, a tonalną atmosferę chorału tworzy przedewszystkiem elementami pentatonicznemi, odgrywającemi ważną rolę w wszystkich tematach kompozycji. Unikanie wielkich skoków w melodyce, i melizmatyka, utrzymana w duchu jubilacyj, mająca konstruktywne zna-

czenie, a nie popadająca w barokowe fioritury, dopełniają obrazu tematyki w tem dziele.

Jeśli idzie o zużycie tej tematyki, wdzięcznej, a w każdym razie nie oklepanej, czerpiącej soki z wiecznie żywego źródła chorału, to nie we wszystkiem można się z kompozytorem zgodzić. W chorale tkwi wszak zarodek polifonji wogóle, bo tu ma początek swobodnie płynąca linja melodyczna, nie krępowana rytmem, niezależna od rytmu, jako czynnika kształtującego, a kierowana tylko metrum słowa. A nawet znajdują się w chorale początki linji melodycznej, uwolnionej od słowa, zatapiającej się w ekspresji melodji, jako takiej, w ekstazie jubilacyj. Dlatego jedynie odpowiednią szatą dla kompozycji, opartej o chorał gregorjański, wydaje mi się bezwzględny linearyzm, absolutna polifonja, przy instrumentacji rysunkowej, bez nacisku na efekty barwne. Idzie wszak nietylko o samą tematykę, która jest czynnikiem niejako zewnętrznym, ale o stworzenie wewnętrznego związku z chorałem.

Maklakiewicz zbyt często posługuje się impresjonistyczną, bujną harmoniką, a zbyt rzadko kładzie nacisk na moment linearny, przez co utrudnia sobie stworzenie atmosfery średniowiecza, poważnej, skupionej, nie błyskotliwej. Pod tym względem jest 3 część koncertu („ad vesperas") znacznie lepsza od pierwszej („ad matutinum"). Gdy w pierwszej części kompozytor obficie stosuje impresjonistyczne doczepianie sekund do tonów akordu funkcyjnego i mikstury takich akordów, a prawie zupełnie nie dopuszcza do głosu momentu linearnego, to trzecia część koncertu, rozpoczęta imitacją pentatonicznego tematu, trafnie archaizuje częstym paralelizmem afunkcyjnych trójdźwięków, a ponadto dostraja się do poważnej atmosfery chorału ciemnemi barwami niższych oktaw, które przeważają nad majestatycznie rozbrzmiewającem tutti prostych form akordowych. (Nie mogę, niestety, zwrócić uwagi na instrumentację, bo wyciąg nie zaznacza instrumentów). Szkoda, że kompozytor wyciągnął mało konsekwencyj z początkowej imitacji 3 części. Część środkowa przechodzi po tanecznem intermezzo (mazur) w kołysankę (andantino espressivo) o wdzięcznym, smętnie polskim temacie. W opracowaniu tego tematu dochodzi do głosu moment linearny, temat ten pojawia się mianowicie w towarzystwie stałego kontrapunktu, którego kompozytor nie zachowuje jednak w późniejszych transformacjach tematu.

Koncert daje prawej i lewej ręce rozległe pole do popisu. Wiolonczelista ma wiele sposobności do wykazania pięknego tonu na „instrumencie kantyleny", a obok tego do zaprodukowania wszystkich możliwości technicznych wiolonczeli. Maklakiewicz stosuje z niezawodną znajomością instrumentu biegniki gamowe i akordowe, arpeggio, flażeolety, grę akordową.

SPRAWOZDANIE.

Polski Rocznik Muzykologiczny. Wydawnictwo Stowarzyszenia Miłośników Dawnej Muzyki w Warszawie. Tom I. 1935. Redaktor :Prof. Dr. Adolf Chybiński, Warszawa, 1935, 8⁰, IV, 199 str.

Z dużą radością powitać możemy ukazanie się „Polskiego Rocznika Muzykologicznego", co uważać należy za bardzo ważne wydarzenie w naszym świecie nauki i muzyki. Jest to bowiem pierwsze pismo perjodyczne w Polsce, poświęcone całkowicie i wyłącznie badaniom muzykologicznym.

W całej rozciągłości zgadzamy się z poglądem redaktora, który w przedmowie podaje, że „Rocznik" winien być „poświęcony w pierwszym rzędzie sprawom muzyki polskiej, jej historji i etnografji, jako tym dziedzinom, które bezpośrednio są związane z duchową kulturą Polski". Pozatem „otwiera swe łamy także dla prac naukowych, dotyczących ogólnych zagadnień, o ile prace te są wynikiem samodzielnych badań muzykologicznych z jakiegokolwiek zakresu, powiększając w ten sposób nasz dorobek naukowy".

W ten sposób ujęty cel „Rocznika" znalazł swoje odzwierciadlenie w pracach w nim zawartych.

Józef Michał Chomiński wzbogaca literaturę muzykologiczną, dotyczącą muzyki średniowiecznej, wartościową i bogatą pracą p. t. „Studjum o organum quadrupulum, „Sederunt" Perotina". Praca jego świadczy o dobrej szkole i systematycznej metodzie badań.

Przytem jednak nasuwa nam się pewna obserwacja, którą chcielibyśmy w tem miejscu przedstawić ze względu na jej doniosłość i znaczenie dla dalszego rozwoju muzykologji polskiej. Praca Chomińskiego, jak również i niżej omawiana, wykazuje nam, iż autorzy nie rozporządzali dostatecznym materjałem porównawczym oraz odpowiednią literaturą. Niestety, spowodu zawsze jeszcze zbyt małego zrozumienia wśród szerszego ogółu dla dalszego rozwoju naszej muzykologji, zakłady i seminarja muzykologiczne dotychczas nie są zaopatrzone dostatecznie w niezbędne środki pracy, jak np. fotokopje rękopisów i starych rzadkich druków, konieczne czasopisma, książki i t. d. (Wskazane byłoby, ażeby ważne pisma lub książki znajdowały się w kraju przynajmniej w jednym egzemplarzu).

Wydaje się nam, że również praca *Marji Szczepańskiej* p. t. „O dwunastogłosowym „Magnificat" Mikołaja Zieleńskiego z r. 1611" byłaby nietylko cennym i wzorowym przyczynkiem „Do historji stylu weneckiego w Polsce", lecz wartościowem zwartem studjum, gdyby autorka miała do dyspozycji szerszy materjał.

W pracy p. t. „Z badań nad muzyką polską XVIII w." słusznie podkreśla *Jan Józef Dunicz* — w przeciwieństwie do pewnych „muzykologów" — że „muzyka polska XVIII w. stanowi najmniej dotychczas zbadany i opracowany odcinek historji muzyki polskiej". Wspomniana wyżej praca obejmuje studjum o Kasprze Pyrszyńskim (1718—1758). Bardzo interesujące jest stwierdzenie faktu, że w „Sepulto Domino" jest zastosowana technika parodjowa, a więc technika sięgająca XVI w.

Cennym przyczynkiem, dotyczącym zamało jeszcze wyświetlonej postaci Józefa Elsnera, jest artykuł *Henryka Opieńskiego*, p. t. „Józef Elsner w świetle nieznanych listów".

Z „Życia muzycznego w świetle pamiętnika Józefa hr. Krasińskiego" podanego przez *Alicję Simonównę* zasługuje na uwagę dotychczas niewyzyskana wiadomość o koncercie Chopina w Dreznie.

W „Monografji pieśni Zmówinowej z Kaszub Południowych" *Łucjana Kamieńskiego* specjalną wartość przedstawia transkrypcja pieśni z fonografów. Mniej ciekawe są „wywody" autora, ponieważ sposób ujęcia problemu jest przestarzały.

Dział „Referatów krytycznych" przedstawia się wprost wspaniale przez zbiorowy referat *Ludwika Bronarskiego* p. t. „Z najnowszej literatury Chopinowskiej". Bez przesady można powiedzieć, że z krytycznych uwag autora da się często uzyskać więcej wiadomości, aniżeli z omówionych książek.

Z sprawozdań *J. M. Chomińskiego, A. Chybińskiego, J. Freiheitera, Ł. Kamieńskiego, H. Opieńskiego, J. Pulikowskiego* i *W. Spassowa* zasługują na specjalną uwagę obszerniejsze recenzje o pracach A. Z. Idelsohna i P. Panoffa. Co się tyczy Idelsohna, to ze sprawozdań wynika, że jego prace, dotychczas często wykorzystywane, właściwie nie przedstawiają żadnej wartości. Poprawki do pracy Panoffa są ważne z tego względu, że poruszają zasadnicze zagadnienia.

Reasumując powyższe uwagi możemy stwierdzić z radością, że „Polski Rocznik Muzykologiczny" stoi na tym samym poziomie co i najpoważniejsze zagraniczne czasopisma muzykologiczne, jak np. Revue de musicologie, Acta Musicologica, Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft.

Na przyszłość możemy tylko życzyć wydawcy, ażeby był w stanie znacznie powiększyć objętość tego rocznika, któryby w ten sposób stał się godnym organem naszej muzykologji.

T. K.

Z TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ.

W dniach 5—8 lipca 1935 r. odbył się w Krzemieńcu na Wołyniu II Zjazd Muzyków zorganizowany przez Towarzystwo. Zjazd wysłuchał następujących referatów:

1) „O społecznej roli kompozytora" — Romana Palestra,

2) „Izby muzyczne" — Tadeusza Szeligowskiego,

3) „Normalizacja życia muzycznego w Polsce" — Stefana Śledzińskiego,

4) „O propagandzie muzyki współczesnej" — Feliksa Łabuńskiego.

Po przeprowadzeniu szczegółowej dyskusji nad temi referatami oraz całokształtem zagadnień życia muzycznego w Polsce Zjazd jednomyślnie powziął następującą uchwałę:

„II Zjazd Muzyków, zorganizowany przez Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej w dniach 5—8 lipca 1935 r. w Krzemieńcu, wysłuchał szeregu referatów, przeprowadził wyczerpującą dyskusję nad temi referatami i całokształtem zagadnień życia muzycznego w Polsce, uznając jednomyślnie, że niezadawalniający stan muzyki wymaga od muzyków zespolenia wszystkich sił i planowej pracy nad rozwojem i pogłębianiem naszej kultury muzycznej.

I.

W obecnej dobie każdy muzyk obowiązany jest w swej działalności muzycznej uwzględniać również i momenty społeczne. W szczególności muzyk-twórca winien troszczyć się o zapełnianie tych działów polskiej literatury muzycznej, które mają wpływ na wyrobienie smaku artystycznego szerokich warstw społecznych, muzyk zaś odtwórca — budzić w tych warstwach zamiłowanie i potrzebę wartościowej muzyki.

Pozatem żaden muzyk nie powinien uchylać się od prac organiza-

cyjnych, zmierzających do uporządkowania życia muzycznego w Polsce.

II.

Dla podniesienia prestige'u i wagi kultury muzycznej w całokształcie spraw społecznych niezbędne jest uregulowanie w drodze ustawodawczej spraw zawodu muzycznego. W tym celu koniecznem jest utworzenie Izby Muzycznej, w stosunku do której Zjazd wysuwa następujące postulaty:

1) głównem zadaniem Izby Muzycznej winno być uporządkowanie sprawy zawodu muzycznego;

2) ustawa o Izbie Muzycznej winna zawierać przepisy o wykonywaniu zawodu muzycznego.

3) Izba Muzyczna powinna współdziałać z władzami państwowemi i samorządowemi w zakresie sztuki muzycznej z prawem zgłaszania w tym przedmiocie wniosków, opinij, projektów i t. p.;

4) organizacja Izby Muzycznej nie może opierać się na istniejących związkach zawodowych;

5) kwalifikowanie muzyków zawodowych winno należeć do wyłącznej kompetencji Izby Muzycznej, przyczem odpowiednie komisje kwalifikacyjne nie mogą powstawać drogą wyboru.

III.

Zjazd uznał, że najważniejszemi zagadnieniami wymagającemi unormowania w najbliższej przyszłości, są:

1) reorganizacja szkolnictwa muzycznego przez ustalenie typów szkół muzycznych i ich programów, oraz przekwalifikowanie personelu nauczycielskiego;

2) wprowadzenie muzyki jako przedmiotu obowiązkowego do programu nauczania w szkołach średnich, zarówno ogólnokształcących, jak i zawodowych;

3) podniesienie poziomu muzyki kościelnej i jej uporządkowanie z uwagi na to, że dotychczasowy jej niski poziom hamuje i zniekształca rozwój ogólnej kultury muzycznej;

4) otoczenie opieką sztuki odtwórczej i umożliwienie jej pełnego rozwoju, a w związku z tem uznanie i stosowanie zasady wymiany polskich sił artystycznych z zagranicznemi;

5) zarejestrowanie amatorskich chórów i orkiestr oraz unormowa-

nie w nich pracy w celu podniesienia ich poziomu, umożliwienia im należytych warunków rozwoju i stworzenia z nich komórek, przyczyniających się do ożywienia życia muzycznego;

6) utrwalenie ginącej pieśni ludowej przez stworzenie bibljoteki fonograficznej, zebranej i kierowanej przez fachowych muzykologów;

7) zreformowanie systemu przyznawania stypendjów w taki sposób, aby stypendyści zobowiązani byli do spełniania odpowiednich świadczeń w postaci pracy na polu muzycznem wzamian za otrzymane stypendja; przytem stypendyści wyjeżdżający zagranicę powinni znajdować się pod opieką placówek zagranicznych.

IV.

W celu zapewnienia muzyce współczesnej równorzędnego stanowiska z muzyką innych epok, Zjazd uznał za wskazane planowe rozpowszechnianie współczesnej muzyki polskiej, a również i obcej, drogą:

1) możliwie częstego wykonywania utworów współczesnych;

2) systematycznego informowania społeczeństwa o roli współczesnych kierunków muzycznych w ewolucji muzyki oraz wykazywania organicznego związku muzyki współczesnej z muzyką przeszłości;

3) stworzenie dobrze wyposażonego działu muzyki współczesnej przy Bibljotece Narodowej;

4) wymiany współczesnych utworów polskich z zagranicą;

5) uwzględnienia twórczości współczesnej w programach szkół muzycznych.

Zjazd przekazuje tę uchwałę Zarządowi Towarzystwa Wydawniczego Muzyki Polskiej celem przedłożenia jej kompetentnym władzom państwowym oraz podjęcia akcji w kierunku realizacji zawartych w niej postulatów".

Z dniem 1 października 1935 r. dział ORMUZ (organizacji ruchu muzycznego) rozpoczyna drugi sezon koncertowy. W ciągu października odbędą się objazdy koncertowe w województwach: pomorskiem, poznańskiem, krakowskiem, łódzkiem i wołyńskiem.

Licznie napływające zgłoszenia na koncerty i audycje szkolne każą przewidywać znaczne rozszerzenie akcji ORMUZu i wskazują na uznanie i popularność, jakie zdobył sobie ten dział Towarzystwa.

Sąd konkursowy, powołany do rozstrzygnięcia konkursów kompozytorskich Towarzystwa (patrz „Muzyka Polska" zeszyt VI str. 163—165), składać się będzie z następujących osób:

konkurs I (na utwory orkiestrowe): Stanisław Wiechowicz, Mieczysław Mierzejewski oraz Kazimierz Sikorski, jako delegat Polskiego Radja;

konkurs II (na utwory kameralne): Bolesław Woytowicz, Mieczysław Szaleski oraz Feliks Łabuński, jako delegat Polskiego Radja;

konkurs III (na utwory organowe): Józef Furmanik, Kazimierz Sikorski, Stanisław Wiechowicz.

Dział muzyki współczesnej Towarzystwa zorganizuje w sezonie 1935/36 cztery audycje, poświęcone współczesnej muzyce kameralnej. Audycje te będą miały na celu zapoznanie publiczności z nowemi utworami polskiemi i obcemi, przyczem w programie będą uwzględnione również ważniejsze arcydzieła światowej literatury muzycznej.

Projektowane są pierwsze wykonania następujących utworów polskich: Suita dziecięca G. Bacewiczówny, Divertimento na flet i fort. F. R. Łabuńskiego, Sonatina na obój i fort. W. Markiewiczówny, Trio W. Rudzińskiego, II kwartet smyczkowy A. Szałowskiego, II kwartet smyczkowy T. Szeligowskiego oraz utwory kameralne nagrodzone na konkursie Towarzystwa.

Dział muzyki współczesnej zainicjował wymianę utworów współczesnych z pokrewnemi towarzystwami muzyki kameralnej we Francji, Włoszech, Hiszpanji i Stanach Zjednoczonych Ameryki, w wyniku czego szereg utworów kompozytorów tych krajów będzie wykonany na audycjach Towarzystwa wzamian za wykonanie utworów polskich w wyżej wymienionych krajach.

Dział wydawniczy ukończył druk następujących wydawnictw:

Dr. Ludwik Bronarski — „Harmonika Chopina".

K. Szymanowski — Pieśni kurpiowskie na śpiew z fort. Zeszyt II.

F. Lessel — Warjacje Nr. 1 na fort. („Jichaw kozak z za Dunaju") w opr. prof. Zb. Drzewieckiego.

„Łatwe utwory na fortepian". Zeszyty I—IV (utwory nagrodzone na konkursie Towarzystwa), zawierają kompozycje A. Marka, W. Łabuńskiego, R. Palestra, P. Perkowskiego i F. Rybickiego.

W druku są następujące utwory:

K. Szymanowski — Pieśni kurpiowskie na śpiew z fort. Zeszyt III.
G. Bacewicz — Warjacje na skrzypce z fort.
T. Kassern — Sonatina na fort. (odzn. na konkursie T-wa).
J. Niekraszowa — „Ojcze nasz" na śpiew z fort.
F. Nowowiejski — „Missa pro pace" na chór miesz. z organami.
A. Jarzębski — Concerto „Nova casa" (Wyd. Dawn. Muz. Polskiej).

Z WILNA.

W lipcu zaszły poważne zmiany w wileńskiem szkolnictwie muzycznem. Dotychczasowe Konserwatorjum Muzyczne, prowadzone przez T-wo „Lutnia" zostało na skutek zarządzenia Min. W. R. i O. P. zlikwidowane z dniem 31.VIII b. r. spowodu nieudolnej gospodarki, która doprowadziła do zadłużenia instytucji ponad kwotę 100,000 zł. Jednocześnie Ministerstwo nadało koncesję Radzie Wileńskich Zrzeszeń Artystycznych, która z dniem 1 września b. r. uruchomiła Konserwatorjum Muzyczne im. Mieczysława Karłowicza, pragnąc chociaż w ten skromny sposób oddać cześć wielkiemu muzykowi. Miasto rodzinne nie zdobyło się dotychczas na utrwalenie jego pamięci w jakikolwiek sposób.

Na czele instytucji stanął wybitny muzyk p. Stanisław Szpinalski. Osoba Szpinalskiego daje wszelkie rękojmie, że uczelnia stanie na wysokim poziomie artystycznym oraz świadczy o tem, że młodsza generacja muzyków dochodzi już do głosu i bierze odpowiedzialność za losy muzyki w Polsce.

Konserwatorjum stara się pozyskać nowe siły. Zaproszono p. Korwin-Szymanowską do klasy śpiewu, p. Umińską do klasy skrzypiec. Mamy nadzieję, że obie te wybitne artystki przeniosą się w krótkim czasie do Wilna na stałe. Konserwatorjum potrzebuje dalej doświadczonego i zdolnego kapelmistrza. Czy zgodzi się tu ktoś dojeżdżać na razie a potem osiedlić się na stałe? Panuje bowiem uprzedzenie, że wyjechać do Wilna znaczy zagrzebać się na głuchej prowincji. Pierwszy zaprzeczy temu Szpinalski. Od roku przebywa w Wilnie, nie przerwał wcale kontaktu z Europą i Ameryką i bodajże nie utracił ani jednego angagement.

Przy sposobności spraw konserwatoryjnych należy zwrócić uwagę na szkolnictwo muzyczne na kresach. Wprost nie do wiary jest fakt, że w Grodnie (50.000 mieszk.) niema szkoły muzycznej; Baranowicze (25.000 m.), Lida (20.000m.), Nowogródek (stolica województwa!) nie mają szkół muzycznych. Ileż tu miejsca dla niemających pracy muzyków tkwiących zapamiętale w stolicy. Ileż pola organizacyjnego dla zgorzkniałych kandydatów na „dyrektorów" uczelni. Tylko trzeba raz wyjść z niedorzecznej „prowincjofobji".

Do spraw tych trzeba jeszcze nieraz powrócić. Są one niesłychanie ważne dla stanu muzyki w Polsce.

Sezonu koncertowego oczekujemy w Wilnie z zainteresowaniem. Polskie Radjo zapowiada sezon symfoniczny, Klub muzyczny szereg audycyj, Ormuz już rozpoczyna swoją wspaniałą pracę. Pozatem mamy zapowiedzi dwu agencyj koncertowych, które walczą o Wilno. P. Markiewicz z Warszawy postanowił „rozszerzyć" swoją działalność na Wilno. Napotkał tu na opór dotychczasowego impresarja

p. Płaskowa. Dwaj agenci toczą obecnie bój. Skoro tylko jeden zapowie gwiazdę X. drugi odpowiada gwiazdą Y. Rzecz prosta, że te „zapasy" nie mają nic wspólnego z kulturą muzyczną. Czy jednak nie nadszedł czas, aby te sprawy wzięły w swoje władanie czynniki społeczne, a więc towarzystwa, kluby etc., dalekie od metod, jakiemi się posługują ginący już impresarjowie? W Niemczech postać impresarja, najczęściej wyzyskującego artystę, należy zdaje mi się już do niepowrotnej przeszłości.

Irma.

VARIA.

Dr. Juljan Pulikowski został habilitowany jako docent muzykologji przy Wydziale Humanistycznym Uniwersytetu Józefa Piłsudskiego w Warszawie. Ministerstwo W. R. i O. P. habilitację dr. Pulikowskiego zatwierdziło.

W najbliszych tygodniach ukazać się ma nakładem lwowskiego wydawnictwa „Filomaty" pod redakcją prof. U. J. K. we Lwowie dr. Ryszarda Gaszyńca, praca dr. Stefanji Łobaczewskiej p. t.: „Muzyka grecka w historji kultury muzycznej".

Z SEKCJI IM. STANISŁAWA MONIUSZKI WARSZ. TOW. MUZYCZNEGO.

Sekcja im. Stanisława Moniuszki Warsz. Tow. Muz., od lat blisko 50-ciu istniejąca, zbogaciła swoje zbiory zakupem cennych autografów Stanisława Moniuszki:

1) Trzydzieści Fug z roku 1839, napisanych w Berlinie podczas pobytu Stanisława Moniuszki w czasie swych studjów u profesora Karola Rungenhagena,

2) Graduale „Illumine oculos meos" (duet z roku 1869),

3) Hymn „Boże coś Polskę" na chór czterogłosowy męski.

Otrzymała zaś następujące dary:

1) od W. Pana Jana Kowerskiego — 4 listy Stanisława Moniuszki do Stefana Kowerskiego z r. 1850 z Wilna, z r. 1868 z Warszawy. I list Aleksandry z Millerów Moniuszkowej oraz libretto Kantaty „Milda" J. I. Kraszewskiego własnoręcznie przepisana przez Stanisława Moniuszkę.

2) od P. Profesora Adama Chromińskiego — bilet wizytowy Stanisława Moniuszki.

3) od Pana Profesora Karola Rzepki, F. Michalskiego, Prof. Ad. Chromińskiego, Prof. F. Starczewskiego, Pani Henrykowej Makowskiej, M. Mrozowskiego — kompozycje drukowane St. Moniuszki.

Wydawca: TEODOR ZALEWSKI w imieniu Tow. Wyd. Muz. Polskiej

Redaktor odpowiedzialny: BRONISŁAW RUTKOWSKI

Zakł. Druk. F. Wyszyński i S-ka, Warszawa.

MUZYKA POLSKA

VIII

KWARTALNIK

1935

T R E Ś Ć :

NASTĘPNY ZESZYT „MUZYKI POLSKIEJ"
UKAŻE SIĘ JAKO DWUMIESIĘCZNIK W LUTYM 1936 R.

PRENUMERATA: 10 zł. rocznie, 5 zł. półrocznie
Cena pojedyńczego zeszytu 2 zł.
Adres Redakcji i Administracji:
Warszawa, Mazowiecka 7 m. 22. Telefon 2-18-16
Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej
Konto czekowe P. K. O. nr. 18.670

ZAKŁ. DRUK. F. WYSZYŃSKI I S-KA

MUZYKA POLSKA

K W A R T A L N I K
POŚWIĘCONY ZAGADNIENIOM
ŻYCIA MUZYCZNEGO W POLSCE
ORGAN TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ

ROK 1935 GRUDZIEŃ | Komitet Redakcyjny: Adolf Chybiński, Bronisław Rutkowski i Kazimierz Sikorski | ZESZYT VIII

ADRES REDAKCJI I ADMINISTRACJI:
WARSZAWA, MAZOWIECKA 7, m. 22 TELEFON 2-18-16
P. K. O. 18.670

Stanisław Szpinalski.

PADEREWSKI — NAUCZYCIEL.

Paderewski!

Nazwisko, na dźwięk którego myśl każdego polskiego artysty biegnie w stronę Morges, wielkiego świata, wielkich czynów artystycznych...

Pośród olbrzymiej ilości książek, broszur i artykułów o Wielkim Pianiście brak, o ile mnie pamięć nie myli, głosów tych, co mieli zaszczyt uczyć się u Niego. Refleksje poniższe, najzupełniej zresztą subjektywne, niech będą skromną próbą częściowego uzupełnienia tej niewątpliwej luki.

Punktem wyjścia naszych rozważań będzie powiedzenie jednego z wielkich muzyków: „Paderewski nie gra na fortepianie, on tworzy muzykę!" W tem genjalnie prostem zdaniu zamyka się właściwie cała tajemnica pianistyki Paderewskiego. Niema w niej miejsca na wyścigi szybkości, na efekty czysto popisowe. Z chwilą gdy ostatecznym jej celem staje się muzyka — każda nuta żyje życiem samodzielnem, jest zamkniętym w sobie światem muzycznym „wyżywa się".

Pedagogika pianistyczna ma dwa momenty: słowo i dźwięk. Trudno określić, co jest ciekawsze i lepsze u Paderewskiego.

Najsilniejsze wrażenie artystyczne dał mi Paderewski przy pracy, pokazując jak się gra. Przedtem jednak zawsze było omówione, co robić z palcem, ręką, czy pedałem, by właśnie tak wypadło.

Ważność momentu pracy, dokładnego opracowania każdej trudności, każdego szczegółu jest podkreślana we wszystkich rozmowach z uczniami.

Tłomaczy tak jasno, zrozumiale i sugestywnie, jakgdyby wszystkie wskazania nie były tylko wynikiem głębokiego przemyślenia, ale i osobistego przeżycia. Chwila obcowania z tym wielkim, pełnym niewysłowionego czaru artystą i genjalnym człowiekiem daje więcej, aniżeli niejednokrotnie długie lata uciążliwej, mozolnej pracy. Często zdarzało się, iż jednem tylko powiedzeniem potrafił stworzyć taki nastrój, że uczeń zupełnie samodzielnie i odrazu wydobywał z fortepianu to, czego Paderewski żądał.

Koncepcje interpretacyjne buduje Paderewski z żelazną logiką. Można przyjąć lub odrzucić całą koncepcję — niepodobna jednak znaleźć słabego momentu w więzi interpretacyjnej utworu. Od pierwszego dźwięku do ostatniego wszystko jest logicznie, nierozerwalnie z sobą związane.

W każdym momencie swej pracy z uczniami podkreśla Paderewski konieczność oparcia wszystkiego na głębokiem wewnętrznem przekonaniu. Przypominam drobne zdarzenie, gdy któryś z kolegów nie zagrał jednego dźwięku tak jak należało. Paderewski zwrócił się do niego z uwagą: „niech pan pamięta o psychologji słuchacza. Jeśli pan tę nutę zagra bez przekonania — słuchacz pomyśli, że się pan omylił, jeśli zaś będzie to zrobione z przekonaniem wewnętrznem — słuchacz zrozumie, że jest to dysonans, którego chciał kompozytor".

Tę zdolność „przekonywania" innych sam posiada w takim stopniu, że jego koncepcje interpretacyjne uważane są powszechnie za kongenjalne.

Przejdźmy do ostatniego punktu naszych rozważań o Paderewskim.

Jak należy uczyć się u niego.

Mam wrażenie, że Paderewski jest jednocześnie i znakomitym i niebezpiecznym pedagogiem. Znakomitym — bo umie, jak nikt, wskazać uczniowi ostateczne cele, do jakich ten powinien dążyć i drogi dojścia do nich. Niebezpieczeństwo wypływa z przytłaczającej, pełnej uroku Jego Wielkości.

Zadaniem ucznia jest wybrać te rzeczy ze wskazań Paderewskiego, jakie będą odpowiadały jego temperamentowi, jego psychice. Powinien to wszystko przetrawić, przystosować, naświetlić swoją indywidualnością.

Podczas studjów trzeba było ślepo słuchać Mistrza. Jednak zawsze wydawało mi się, że to ślepe słuchanie, to przygotowywanie tak zwa-

nej pierwszej „wersji" interpretacyjnej utworu miało na celu zdobycie pewnej określonej dyscypliny myślenia artystycznego, wytworzenie w sobie klimatu, w jakim mogłaby się później narodzić prawdziwie własna koncepcja interpretacyjna. Bo przecież nikomu chyba, a najmniej samemu Paderewskiemu nie chodzi i nie może chodzić o jakąś fotografję, czy kopję jego gry. Naprzykład nigdy nie istniała dla mnie kwestja tak zwanego niejednoczesnego uderzenia lewą i prawą ręką, tego słynnego „nie razem". Poprostu nie znajdywałem tego w sobie, uważałem zaś, że albo musi to płynąć z wewnętrznego przekonania, albo jest jednym z akcesorjów poprzedzającej nas epoki, a więc dziś już zupełnie nie na miejscu.

Mam wrażenie, że wszelkie próby ślepego naśladowania gry Paderewskiego prowadziły do stworzenia potwornych wprost karykatur. Umiejętność krytycznego spojrzenia na pianistykę Paderewskiego stanowi dla mnie warunek sine qua non możliwości pracy pod Jego wspaniałym kierunkiem i czynienia godnych uwagi postępów.

Wilno, grudzień 1935 r.

Michał Kondracki.

ROMAN STATKOWSKI

(Przemówienie wygłoszone w 10-tą rocznicę zgonu przed koncertem w dn. 17.XII.1935 r.).

Mija 10 lat od chwili śmierci Romana Statkowskiego, człowieka o wielkim umyśle, wybitnego kompozytora, niestrudzonego i zasłużonego pedagoga.

Kiedy przed dziesięciu laty wynosiłem na mym ramieniu razem z kolegami ciężką trumnę ze zwłokami Ukochanego profesora z kościoła Świętego Krzyża, nie zdawałem sobie jeszcze dostatecznie sprawy, kogo straciła współczesna muzyka polska w osobie świetlanej pamięci Zmarłego. Czułem tylko dziwny i przejmujący smutek na myśl, że Roman Statkowski, muzyk znakomity i miary wysokiej, umarł w niedostatku, odszedł cicho, niepostrzeżony, samotny i prawie zapomniany — choć do ostatnich chwil swego bujnego życia piastował profesurę muzyczną w Konserwatorjum Warszawskiem. Tragiczny był to dla niego zawód, do którego specjalnego zamiłowania nie miał, i który go wkońcu, wyczerpanego dwudziestoletnią pracą — zabił.

Statkowski zmarł jako jedna z ofiar ciężkich warunków życia kompozytora i twardych konieczności materjalnych, utrudniających cierniową drogę twórcy. Przez 20-cia zgórą lat wykładał naukę kompozycji, i od daty objęcia swych obowiązków w 1904 roku — już więcej nie komponował. Poświęcił swój talent kompozytorski dla nauczania młodszych pokoleń. Z twórcy przemienił się w nauczyciela, niosącego światło wiedzy wśród młodzieży.

Pamiętam ś. p. Romana Statkowskiego, otoczonego tłumem uczniów podczas lekcji. Był on zawsze całą duszą oddany swej pracy pedagogicznej.

Interesowały go najwięcej utwory zdolniejszych i wybitniejszych muzyków. Nie szczędził czasu, słów i wysiłku, by wyjaśnić jakiekolwiek zagadnienie, rozwiązać jaki problem instrumentacyjny. Miał w sobie tak dużo pobłażliwości i wyrozumiałości dla licznych grzechów muzycznych, z jakimi się stykał w niedoświadczonych, młodocianych kompozycjach uczniowskich. Zawsze jednak starał się przyjść z pomocą — nie odmawiał swojej cennej rady, nie odrzucał niczego i nie potępiał bezapelacyjnie. Czasem dobrotliwie łajał za różne „zuchwałości" muzyczne. Często analizował, krytykował rzeczowo, objaśniał i pouczał. Miał swoje przekonania, własne credo muzyczne — i bardzo szerokie i światłe horyzonty. Dlatego nigdy nie obstawał przy jakiejś martwej formułce, lub suchej zasadzie.

Potrafił w lot znaleźć rozwiązanie w każdej sytuacji; umiał zawsze stworzyć kompromis pomiędzy sztuką a wiedzą. Był przedewszystkiem artystą. Dlatego działalność pedagogiczna Romana Statkowskiego okazała się tak bardzo pożyteczna i wydała tak piękne owoce w postaci całego zastępu jego uczniów — młodych kompozytorów współczesnych. Rozumiał on zawsze tak dobrze dążenia młodych! Był szczerym przyjacielem i opiekunem, obrońcą i orędownikiem młodych talentów.

Takim został w mej pamięci — pełen pogody, łagodności i młodzieńczego humoru, pomimo oddawna przekroczonych 60 lat życia!

O przeszłości swojej mówił mało. Wiedziałem tylko, że był ongiś uczniem Żeleńskiego w Warszawie, a potem Sołowiewa w Petersburgu, i że instrumentację posiadł pod kierunkiem Rimskiego-Korsakowa.

Wspominał kiedyś o swej kantacie dyplomowej „Uczta Baltazara", którą sam dyrygował, już jako absolwent Konserwatorjum Petersburskiego. Opowiadał także o tem, jak w 1904 roku został zaproszony przez ówczesnego dyrektora Konserwatorjum Muzycznego w Warszawie ś. p. Emila Młynarskiego, do objęcia wykładów historji muzyki, a po śmierci Noskowskiego — klasy kompozycji. Odtąd, jak wiem, pozostawał na tem stanowisku, aż do końca dni swoich, choć z wyraźną krzywdą dla własnych sił twórczych i swego wielkiego talentu.

Znane są dzieła Romana Statkowskiego. Pierwsza opera jego „Filenis" została nagrodzona na konkursie w Londynie. Wystawiona była na scenie opery warszawskiej dopiero w 6 lat po napisaniu jej. Wydana jest w Niemczech i posiada tekst w języku niemieckim. „Filenis" została wznowiona tylko raz: na 2 tygodnie przed śmiercią kompozytora. Autor był obecny na przedstawieniu i wielka radość wraz z silnym wzruszeniem, spowodowanym ponowną realizacją młodzieńczego

dzieła, przyśpieszyła chorobę serca, na którą cierpiał ś. p. Roman Statkowski, powodując wkrótce zgon.

Najpopularniejszem dziełem Statkowskiego jest opera „Marja", napisana przed 30 laty w Iłgowie, majątku Młynarskich, nagrodzona I-szą nagrodą na konkursie Wołłodkowicza i dotychczas nie wydana drukiem. W ciągu 30 lat wznawiana była 3 razy (w Warszawie), ostatnio w 1924 roku.

Piękno znanego poematu Malczewskiego podkreśla doskonała, szlachetna i bardzo scenicznie pomyślana muzyka, będąca nietylko dobrym podkładem i tłem ilustracyjnym, lecz także wysoce wartościowa pod względem czysto artystycznym. Uwertura z op. „Marja" jest znaną, i figuruje często w programach koncertowych. „Filenis" i „Marja" — należą do rzędu najlepszych polskich oper z okresu po-moniuszkowskiego.

Ważną jest również twórczość Romana Statkowskiego w dziedzinie małych form: jego sześć kwartetów smyczkowych stanowią podwalinę polskiej muzyki kameralnej.

Są one wzorem opanowania techniki kwartetowej i zawierają wiele cennych i szlachetnych myśli, wypowiedzianych w sposób prosty, jasny i wysoce artystyczny.

Urocze i wdzięczne są drobne utwory fortepianowe, skrzypcowe i wokalne R. Statkowskiego. Cykl zatytułowany „Wspomnienia z Iłgowa" (zwłaszcza piękną jest w tym cyklu liryczna impresja „Samotność") — oczekuje tylko na wydanie go drukiem. „Feuilles d'Album" są już ogólnie znane, jak również kilka „Nieśmiertelników", „Pieśń Wolności", „Idylla" — i inne perełki literatury fortepianowej.

Równie cennemi są drobiazgi skrzypcowe Statkowskiego — z „Alla Cracovienne" na czele. Często grywane i bardzo szeroko spopularyzowane, roznoszą one imię jednego z najszlachetniejszych, rdzennie rasowych muzyków polskich, o którym pamięć pozostanie żywą nazawsze.

S. Jagodzińska-Niekraszowa.

ZARYS TWÓRCZOŚCI POLSKICH KOMPOZYTOREK XIX i XX STULECIA.

Mówią o kobiecie, że jest niewyczerpanem natchnieniem sztuki, a genjusz kobiecości objawia się nieustannie wokoło nas, w życiu i codziennej pracy.

Utarło się jednak mniemanie, że kobiety zdolności twórczych w dziedzinie sztuki nie mają i tem samem nie mogły wzbogacić literatury muzycznej swemi kompozycjami.

Rzućmy więc okiem w porządku chronologicznym na twórczość kobiety polskiej, począwszy od XIX-go stulecia aż do czasów współczesnych.

Na pierwszy plan wysuwa się postać Marji z Wołowskich *Szymanowskiej*, urodzonej 1790 r. w Warszawie, a zmarłej już w 41 roku swego życia, czyli 1832 r. Talent pianistyczny i kompozytorski Szymanowskiej wzbudził podziw i zachwyt największych umysłów owych czasów, z Beethovenem, Goethem, Robertem Szumanem na czele. Talent muzyczny Szymanowskiej krystalizuje się bardzo wcześnie. Jako uczenica Lessla, Elsnera, Kurpińskiego, a następnie Fielda pisze 3 pieśni do „Śpiewów historycznych" Niemcewicza. Jako pianistka wszędzie zdobywa wielkie uznanie i sławę. W Rosji otrzymuje odznaczenie w postaci tytułu „Pierwszej Fortepianistki Najj. Cesarzowej Imci". Na zachodzie Europy, przyjmowana przez dwory książęce i królewskie, zdobywa laury w Lipsku, Dreźnie, Poznaniu, Wiedniu, Weimarze, Berlinie, Hannoverze, Paryżu, Londynie, Medjolanie, Neapolu i Rzymie.

Słynni muzycy, poeci, literaci, artyści poświęcają Jej w hołdzie swe utwory. Adam Mickiewicz na cześć Szymanowskiej pisze natchniony

wiersz: „Na jakimkolwiek świata zabłysnęłaś końcu"; później zostaje mężem córki jej, Celiny.

Gra Szymanowskiej, o niepospolitej technice i swoistym stylu, otwiera, zdaniem Cramera i Hummel'a, nową epokę w historji wirtuozowstwa fortepianowego. Artyzm odtwórczy jak i styl kompozytorski Szymanowskiej należy bezwzględnie do epoki przedromantycznej; przebija się w nim pierwiastek narodowy, zwiastując czysty romantyzm Chopina.

Szkoda wielka, że niezliczona ilość kompozycyj Szymanowskiej uległa zniszczeniu, lub zaginęła. Z pośród pozostałych dominują utwory fortepianowe i wokalne. Przedewszystkiem należy wymienić „Exercises et préludes" w liczbie 20 — szczyt kunsztu i natchnienia.

Schumann określa te utwory jako „najpoważniejsze dzieło twórczości kobiety". Z dalszych utworów fortepianowych, o typowych formach romantycznych, pozostały cenne mazurki, walce, nocturny, polonezy, oraz menuety, ronda, serenady. Z utworów wokalnych na dorobek twórczy Szymanowskiej składają się pieśni i ballady do słów Mickiewicza: „Alpuhara", „Świtezianka" i wiele innych. Najbardziej popularny utwór „La murmure" odtwarzany przez Celinę Mickiewiczową w Paryżu, przypominał naszemu wielkiemu emigrantowi nastroje rodzinne z Polski. Z Szymanowskich Filipina *Brzezińska* była autorką pieśni do Matki Boskiej; najbardziej popularną stała się jej pieśń: „Matko nie opuszczaj nas".

Stefanja hr. *Komorowska* wydała szereg utworów na fortepian.

W r. 1837 grany był w Warszawie walc na orkiestrę Wiktoryny *Kowalewskiej*.

Z pośród utworów fortepianowych największą popularność zyskała błaha kompozycja Tekli *Bądarzewskiej* (1883—1862) „La prière d'une Vierge". Natalja *Lipińska* (córka słynnego skrzypka) wydała trzy mazurki na fortepian u Richault'a w Paryżu. Eliza *Filipowiczowa* (1794) skomponowała „Fantazję polskich pieśni" na skrzypce, wydaną w Londynie.

Współczesne kompozytorki polskie stanowią poważny dorobek w literaturze muzycznej: *Wojciechowska* Leokadja (z domu Muszyńska, urodzona w Łowiczu 9 maja 1858 r. zmarła 12. IX. 1930 r.) pochodziła z rodziny bardzo muzykalnej. Wykształcenie muzyczne rozpoczęła pod kierunkiem swego ojca. Po ukończeniu gimnazjum w Warszawie, wstępuje do Konserwatorjum. Była uczenicą Strobla (fortepian), Roguskiego (harmonja i kontrapunkt), Żeleńskiego i Noskowskiego (formy i kompozycja).

L. Wojciechowska rozwinęła szeroką działalność kompozytorską; napisała 94 utwory na fortepian, orkiestrę, trio, sonatę na skrzypce i fortepian, mazurki na skrzypce, romans na wiolonczelę, utwory chóralne à capella i pieśni. Z tych kompozycyj 49 jest już wydanych drukiem, a 15 nagrodzonych na różnych konkursach.

Utwory fortepianowe Wojciechowskiej słyszeliśmy niejednokrotnie na koncertach świetnej pianistki pani Lucyny Robowskiej w Warszawie, jak również na falach eteru, transmitowane przez Radjostacje Polskie. Z tych kompozycyj Krakowiak A dur nagrodzony był na konkursie Tow. Muzyczn. w Warszawie. Mazurek i krakowiak nagrodzone na II-gim konkursie księcia Lubomirskiego; za „Etude moderne" L. Wojciechowska otrzymała pierwszą nagrodę na konkursie Liry polskiej, za Etudę D dur i za „Baśń smętnej nocy" II nagrodę w Lirze polskiej. Utwór „W godzinę zmroku" Lira polska nagrodziła w 1923 r. Pozatem z drukowanych utworów fortepianowych zasługują na uwagę: „Variations sérieuses", Gawot fis mol, polonez jubileuszowy, prelude G dur, prelud Des dur, prelud C mol, Etude Des dur, Kujawiak G. dur i „Un tour de valse".

Z piętnastu utworów Wojciechowskiej nagrodzonych wyróżniono wiele pieśni i tak: Pieśń „Gdybym się zmienił w wstęgę złocistą" nagrodzono na konkursie Tow. Muzycznego we Lwowie. „W cichą noc" — na konkursie w Krakowie, „Czy mi pożyć" oraz „Powiadaliście matulu" odznaczono na konkursie Simpsona w Warszawie.

Pieśni Leokadji Wojciechowskiej pisane są przeważnie do słów Konopnickiej i Laskowskiego (Ela). Pozatem kompozytorka Wojciechowska pracowała na polu pedagogicznem oraz występowała na koncertach jako bardzo ceniona pianistka.

Mniej danych posiadamy o Halinie *Krzyżanowskiej*, która studja odbyła w Paryżu, pisząc wiele utworów na fortepian, oraz o Herminie *Schwartz* (ur. 1880), autorce suity smyczkowej i utworów fortepianowych.

Znaną w Polsce, Europie i Ameryce jest znakomita clavecinistka i kompozytorka Wanda *Landowska*, ur. 1879 r. w Warszawie, laureatka Warszawskiego Konserwatorjum, uczenica A. Michałowskiego (fortepian), a następnie Urbana (teorje) w Berlinie, — skomponowała „Suitę" na orkiestrę smyczkową, warjacje na 2 fortepiany p. t. „Pologne", warjacje na fortepian oraz wiele utworów na śpiew i fortepian. Obecnie ma swoją szkołę studjów clavecinowych pod Paryżem. Z Wołynia pochodzi słynna współczesna kompozytorka Anna Marja *Klechniowska*, która studja muzyczne kończyła we Lwowie, War-

szawie, Lipsku oraz u słynnego Franciszka Schmita w Akademji Wiedeńskiej. Zdolności kompozytorskie objawiała od wczesnej młodości; jako mała dziewczynka komponowała poemaciki i preludja o poetycznych tytułach („Kurhany", „Pogrzeb drzewka" i inne). W okresie walk legjonowych powstał jej poemat symfoniczny na wielką orkiestrę p. t. „Wawel" (Przebudzenie się Polski), w którym muzyka maluje nastrojowo obrazy zmierzchu, niewoli i radosne świtanie wolności. Dzieło to, powstałe ze szczerego natchnienia i uniesienia patrjotycznego, obfituje w momenty niepospolitej wartości muzycznej. Poemat ten był wykonany przez orkiestrę Filharmonji Warszawskiej, a wkrótce ma być nadany przez Radjostację Warszawską. Klechniowska napisała też tryptyk fortepianowy „Wizje", „Żeglarza", preludja, fugety, barkarole, poemat fortepianowy „Wichura", oraz wartościowe kadencje do koncertów Beethovena. Z szeregu utworów skrzypcowych wymienić należy „Legendę o szczęściu". Z wokalnych kompozycyj Radjo warszawskie nadaje często przepiękne „Kołysanki", pisane na 2, 3 i 4 głosy; jedną z najbardziej natchnionych jest kołysanka „Motyl", w której poszczególne głosy prowadzone są wprost kunsztownie. Pieśni na jeden głos z akompanjamentem fortepianu przedstawiają również wartość niepoślednią. Na IV konkursie „Muzyki" w r. 1932 został nagrodzony II-gą nagrodą tryptyk „Bilitis" o niezmiernie oryginalnej koncepcji, na śpiew, fortepian i rytm.-plastyczne, odtwarzający sceny z legendarnej przeszłości greckiej; kompozycja ta jest wyrazem techniki nowoczesnej, w połączeniu z oryginalną i pełną treści melodją. Niezrównany ten utwór zdobył sobie ogromne powodzenie w Ameryce w r. 1933. Krytycy tamtejsi zamieszczali entuzjastyczne recenzje, a najpoczytniejsza gazeta „Chicago tribune" z dn. 16 maja 1934 r., oraz „Dziennik Chicagowski" z dn. 24 sierpnia 1933, zamieściły na pierwszej stronicy zdjęcie ze scen „Bilitis". „Legenda o szczęściu" na skrzypce i fortepian cieszy się również na koncertach amerykańskich niezwykłem powodzeniem; fachowa krytyka zaznacza, że utwór ten powinien znajdować się w repertuarze każdego skrzypka-artysty. W pismach polskich w Chicago z dn. 24 i 25 sierpnia 1933 roku w „Zjednoczeniu", „Kurjerze Chicagowskim" czytamy również bardzo pochlebne recenzje o naszej kompozytorce. Talent Klechniowskiej żywiołowy, udoskonalony głęboką wiedzą muzyczną, daje rezultaty niezwykle bogate, świadczące o wszechstronnem uzdolnieniu i niepospolitej fantazji kompozytorki.

Zasługi Klechniowskiej nie zamykają się w ramach twórczości muzycznej; na polu pedagogicznem występuje ona jako autorka dwuto-

mowej „Szkoły na fortepian", w której wprowadza zupełnie nową i bardzo ciekawą metodę, , skracającą i uprzyjemniającą okres początkowej nauki gry na fortepianie. Jako literatka pisze libretto do ciekawej swej kompozycji „Djabeł na wsi"; ostatnio pracuje nad poematem symfonicznym na wielką orkiestrę p. t. „Safona". Talent Klechniowskiej jest w fazie stałego rozwoju i obiecuje wiele na przyszłość. Publicystyczne zdolności kompozytorki objawiają się w licznych artykułach z dziedziny muzyki, drukowanych w pismach warszawskich.

Wybitną, lecz niestety wcześnie zmarłą kompozytorką była Helena *Łopuska-Wyleżyńska*, córka inżyniera Jana i Heleny z Vievegerów. ur. 1887, zm. 1920 w Moskwie. Warto zapoznać się pokrótce z życiorysem tej wybitnie i wszechstronnie zdolnej artystki, kryształowego charakteru i przedziwnej skromności.

Helena Łopuska wcześnie straciła matkę. W swem smutnem dzieciństwie, już od 6-go roku życia lgnęła do fortepianu: improwizuje, komponuje, objawiając niezwykłą muzykalność i ogólną inteligencję. W 16 roku życia kończy II gimnazjum w Warszawie ze złotym medalem i osobną nagrodą za rysunki; odznacza się również wybitnie zdolnościami do matematyki i języków. Jeszcze z czasów gimnazjalnych pochodzą dwa jej utwory na chóry męskie, nagrodzone na konkursie „Lutni" w Warszawie, oraz warjacje fortepianowe na temat własny, które gra na wstępnym egzaminie, zdając do Konserwatorjum.

Lekcje fortepianu brała z początku u Kleczyńskiego, następnie u prof. Pawła Romaszki i prof. A. Michałowskiego. Jako pianistka, jest pierwszą w klasie; niezwykła muzykalność pozwala jej na wykonywanie fug Bacha w różnych tonacjach, oraz na opanowanie pamięciowe bogatego repertuaru literatury fortepianowej. Niezależnie od klasy fortepianu kończy klasę kompozycji i kontrapunktu u Z. Noskowskiego. Pisze sonatę skrzypcową, kwartet smyczkowy, balladę „Łabędź", „Chansons sans paroles", „Le soir" i wiele innych utworów na fortepian. Kończy Konserwatorjum w Warszawie i Konserwatorjum w Lipsku z medalem. Dostaje I nagrodę im. Miecz. Wessla na konkursie Filharmonji, za swą Balladę na orkiestrę. W Klaufhausie daje swój recital fortepianowy; w świetnych recenzjach zwą ją „Klavierfee", „Klangspoetin" i t. p. Koncertuje również z wielkiem powodzeniem w Berlinie. Po tryumfach w Niemczech wraca w 1909 r. do Polski, gdzie również koncerty jej i kompozycje zdobywają zasłużone sukcesy. W Warszawie Filharmonja wystawia jej piękną kantatę „Smutno mi Boże". W tym czasie wychodzi zamąż za poważnego muzyka Adama

Wyleżyńskiego, późniejszego dyrektora Konserwatorjum w Wilnie oraz założyciela i dyrektora orkiestry symfonicznej.

W drugiem tournée po Europie daje Łopuska koncerty w Lipsku, Berlinie i Pradze czeskiej, gdzie bierze udział w słynnych kwartetach Suka. Wreszcie przenosi się z mężem na stałe do Wilna, poświęcając się pracy pedagogicznej. W tym okresie powstaje jej sonata na fortepian oraz wspaniała „Legenda" fortepianowa z orkiestrą, którą sama kompozytorka wykonuje w Filharmonji Warszawskiej pod dyr. Henryka Opieńskiego w lutym 1914 r., a w marcu pod dyr. Birnbauma. Inni artyści jak np. Familier powtarzają ten utwór na estradzie Warsz. Filharmonji z wielkiem powodzeniem.

Podczas wojny europejskiej, wskutek bolesnych zmian w jej życiu rodzinnem, wyjeżdża do Moskwy i zostaje zupełnie odciętą od kraju. Nie ustając w pracy, występuje w Moskwie na koncertach polskich i rosyjskich, zyskując wybitne uznanie miejscowej prasy. Zmuszona dawać lekcje w kilku szkołach muzycznych nie ma czasu na spisywanie swych nowych pomysłów twórczych.

W roku 1918 daje swój ostatni koncert kompozytorski w sali konserwatorjum w Moskwie; gra „Legendę" z orkiestrą pod dyr. Młynarskiego, oraz sonatę fortepianową. Nie mogąc wrócić do kraju, zatrzymana przez bolszewików jako potrzebna i wybitna siła artystyczna (profesorka konserwatorjum w Moskwie), wskutek wycieńczenia umiera z głodu 24 maja 1920 r. w szpitalu Pawłowskim.

Z kompozytorek współczesnych t. zw. doby powojennej należy się uznanie p. Grażynie *Bacewiczównie* za suitę dziecięcą, p. Władysławie *Markiewiczównie* za sonatę na obój i fortepian; dłużej się jednak musimy zatrzymać nad szczegółami biograficznemi oraz nad materjałem twórczym wcześnie zmarłej Ilzy *Sternickiej-Niekraszowej*, niepospolitej pianistki, a może nawet genjalnej kompozytorki. Ilza Adelajda Adolfina Niekraszowa z domu Sternicka, urodziła się 20. IX. 1898 r. w Petersburgu z ojca Fryderyka Adolfa i matki Fanny Rozalji z domu Mielek. Dziadek jej pochodził ze Śląska, przodkowie babki wywodzili się z rodziny duńskiej. Rodzina Sternickich należała do bardzo zamożnych Polaków, osiadłych na stałe w Petersburgu. Ilza Sternicka jako trzyletnia dziewczynka zaczęła grać na fortepianie, rozpoznając z łatwością wszystkie tonacje. Od 7-go roku życia komponuje utwory na fortepian. Środowisko jej rodzinne miało bujne muzyczne tradycje. Stryj był muzykiem i kompozytorem, matka ubóstwiała muzykę i grała dobrze na fortepianie. Ośmioletnia Ilza rozpoczyna gruntowną naukę gry fortepianowej u p. Marji Karpoff (z domu Gizelius); następnie

w r. 1912 wstępuje do petersburskiego konserwatorjum, do klasy prof. Drozdowa. W r. 1915 kończy ścisły kontrapunkt i naukę kompozycji pod kierunkiem profesorów: Kalafatiego, Vitlzola, Steinberga i Głazunowa. Dalsze studja przerywa z powodu wybuchu rewolucji rosyjskiej. Do Polski przyjechała w 1921 r., i tego samego roku wyszła zamąż za Jana Niekrasza.

W Warszawie rozpoczyna znów poważne studja w Państwowem Konserwatorjum w klasach profesorów: R. Statkowskiego, Henryka Melcera i Karola Szymanowskiego. Kończy z odznaczeniem klasę kompozycji i fortepianu, poczem uczęszcza do Wyższej Szkoły Muz. do czasu jej zamknięcia. W tym czasie powstaje cały szereg jej kompozycyj: już na popisie Konserwatorjum wykonane zostały w obecności p. Prezydenta Rzeczypospolitej „Warjacje na kwartet smyczkowy"; niestety po wykonaniu tego kwartetu partytura zapodziała się w bibljotece Konserwatorjum i dotąd odnaleźć jej nie można. Również na popisie Konserwatorjum wykonała kompozytorka sonatę fortepianową f mol, a następnie znana propagatorka muzyki współczesnej polskiej p. Lucyna Robowska grała tę sonatę niejednokrotnie na koncertach. *Fantazję* na fortepian i orkiestrę p. t. „Baśń" wykonano pierwszy raz w Warszawskiej Filharmonji 27. XII. 1928 r.

Oratorjum na kwartet solowy, chór mieszany i orkiestrę symfoniczną wykonano w Poznaniu 1.XII.1928 r. i 24.I.1929 r. w Filharmonji Warszawskiej. Bogata twórczość I. Sternickiej-Niekraszowej rozwija się i potęguje. Powstają znów świeże kompozycje orkiestrowe, kameralne, na chóry à capella, pieśni, utwory fortepianowe. Fuga „Agnus Dei" à capella, Fuga podwójna na kwartet smyczkowy, szereg pieśni: „Ojcze nasz", 2 pieśni Bilitis, pieśni „W kurniku", „Indyk", „Alles geben die Göltern" i wiele innych. Następnie powstaje Groteska „Szachy" — suita symfoniczna, która może być wykonana jako jednoaktowy balet, składający się z następujących części: a) Marsz pionków, b) Laufry, c) Koniki, d) Wieże, e) Dama, f) Król i g) Szach mat. Suita ta była wykonywana w Filharmonji Warszawskiej w sezonie koncertowym 1933/34 r. Fragmenty „Suity kolorowej", której części noszą nazwę różnych barw tęczy, wydała redakcja „Muzyki". Wszystkie utwory zmarłej, od najdawniejszych czasów do ostatnich dni życia, są oddane na przechowanie archiwalne Tow. Wydawniczego Muz. Polskiej w Warszawie, Mazowiecka 7 m. 22.

Wkrótce nakładem Tow. Wyd. Muz. Polskiej wyjdzie z druku pieśń „Ojcze nasz" Niekraszowej. Niestety, okrutna śmierć niespodziewanie przecięła pasmo życia tej niezwykle uzdolnionej kompozytorki, która

może najwięcej ze wszystkich Polek i kompozytorek kobiet tworzyła arcydzieł na wielką orkiestrę symfoniczną oraz zespoły kameralne. Ilza Sternicka zachorowała nagle na letnisku w Świdrze i w kilka dni potem zmarła w szpitalu Dzieciątka Jezus w Warszawie dn. 27 czerwca 1932 r. Zmarła na progu rozkwitu swego wielostronnego talentu muzycznego i pracy twórczej, osieracając polską sztukę, lecz nietylko sztukę, jak pisał prof. Fitelberg, lecz i wszystkich, którzy ją czcili i kochali.

Pod wpływem egzotycznych podróży w Afryce Północnej ożywia się twórczość pani Zofji *Iwanowskiej-Ossendowskiej*, wielce utalentowanej wiolinistki, której pieśni, utwory na skrzypce i na fortepian ukazały się już w znacznej ilości w druku, wydane nakładem Gebethnera i Wolffa w Warszawie. Większość tych kompozycyj oparta jest na motywach oryginalnych murzyńskich, o ciekawej swoistej rytmice. Kompozycją fortepianową, chętnie wykonywaną przez współczesnych pianistów jest „Danse de guerriers musulmans" p. t. „Mondjanid". Gebethner i Wolff wydał 3 pieśni Ossendowskiej: a) Śnieg prószy, b) Kołysanka, c) Noc; oraz na skrzypce i fortepian: 1) Hidalgo e Gitana (andaluza romanza), 2) Capricio di Sevilla (sul una corda), 3) Mazourka, 4) Triste berceuse, 5) Onango — taniec fetyszów (danse de fétiches) i 6) Melancolie.

Podany wyżej zarys twórczości kompozytorek polskich zaprzecza utartemu mniemaniu o braku uzdolnień kompozytorskich u kobiet i dowodzi, że nawet w trudnych warunkach powstawały dzieła o nieprzeciętnej wartości muzycznej, stworzone przez kobiety.

Toruń 8.XII.1935.

Bronisław Romaniszyn.

O ROLI I ZNACZENIU DYKCJI W NAUCZANIU ŚPIEWU.

Zamieszczony w VII Kwartalniku „Muzyki Polskiej" artykuł p. Śledzińskiego-Lidzkiego p. t. „Elle parle gaulois", omawiający zjawisko fatalnej dykcji u większości polskich śpiewaków i śpiewaczek, zasługuje na uwagę nietylko ze względu na aktualność poruszonej kwestji, lecz i na sam fakt pojawienia się artykułu omawiającego zagadnienia z zakresu sztuki i pedagogji wokalnej. Należy bowiem stwierdzić, że, w porównaniu z innemi gałęziami piśmiennictwa muzycznego, artykuły omawiające zagadnienia z tej dziedziny zajmują niestety niewspółmiernie małą ilość miejsca w naszych perjodycznych wydawnictwach muzycznych. A tymczasem dokoła nas, a nawet i u nas, zaczyna się budzić wyczucie dźwięku wokalnego, zaczyna kiełkować zamiłowanie do jednego z najwspanialszych zjawisk w życiu kulturalnem człowieka, a mianowicie do artystycznego śpiewu. Widzimy to chociażby na terenie radja, w którego programach produkcje wokalne zaczynają zajmować coraz więcej miejsca. Recitale, wypełnione samemi pieśniami, do niedawna jeszcze po macoszemu traktowane, skierowywują ku sobie coraz większą uwagę słuchaczów, pomimo przykry fakt, że te właśnie produkcje wokalne w ramach naszych audycyj radjowych pozostawiają najwięcej do życzenia pod względem poziomu wykonania. Reakcje słuchacza polskiego przeciw niedomaganiom produkcyj wokalnych w radjo stają się zjawiskiem częstszem i głośniejszem. Niedomagania te i braki cechowały zapewne i dawniejsze występy koncertowe i operowe naszych śpiewaków, wady takie, jak n.p. tremolowanie głosu, a przedewszystkiem zła dykcja zaznaczały się i dawniej, i to w jaskrawszej może formie. Fakt, że na braki te zaczyna się dziś zwracać szczególniejszą uwagę, został wywołany przedewszystkiem tem, że wykazał

je i podkreślił mikrofon radjowy. O ile bowem na estradzie koncertowej, a zwłaszcza na scenie operowej śpiewak mógł z wielką łatwością przemycać poważne nieraz braki w swym śpiewie, to mikrofon radjowy zaczął je wykazywać z nieubłaganą bezwzględnością i dokładnością. Gdy bowiem śpiewak posiadał, oprócz od natury otrzymanego, miłego w brzmieniu materjału głosowego, jeszcze pewien temperament wokalny, pewien stopień muzykalności oraz wrodzony spryt do wykorzystywania możliwości w nadawaniu wyrazu, możliwości zawartej w każdym niemal głosie, to udawało mu się zazwyczaj przemycić braki w technicznem wyszkoleniu swego głosu. A nawet, gdy i to mu się nie zawsze udało, to często słuchacz ze względu na wymienione okoliczności ustosunkował się pod działaniem tak zw. osobowości śpiewaka pobłażliwie do słabych stron śpiewu. Braki te spostrzeże natychmiast słuchające za pośrednictwem mikrofonu ucho, nawet pod tym względem specjalnie nie wykształcone. Przy słuchaniu produkcyj radjowych odpada bowiem szereg tych spostrzeżeń optycznych, które łączą się stale z bezpośrednim słuchaniem muzyki. Widok osoby grającej czy śpiewającej, który przewodzi falę psychofizyczną i wytwarza kontakt między słuchaczem a osobą artysty, tu nie istnieje, przez co zaciera się, a nawet usuwa emocjonalne, subjektywne nastawienie w stosunku do odtwórcy i muzyki przez niego odtwarzanej.

Jak już wspomnieliśmy, specjalną, najczarniejszą bodaj pozycję we współczesnej sztuce wokalnej w Polsce stanowi niechlujna dykcja w śpiewie. Wskazując na to smutne zjawisko nie „przejaskrawił" ani trochę swego artykułu p. Śledziński-Lidzki. Byłoby istotnie pożądanem, ażeby w kołach najbardziej zainteresowanych artykuł ten spowodował jakąś szerszą wymianę zdań i doprowadził przy tej sposobności do przewentylowania całego splotu zagadnień, związanych ze sztuką i pedagogją wokalną. Zachęcony przez autora, robię więc początek i dorzucam garść uwag i obserwacyj, tembardziej, że omawiany artykuł zawiera ustępy wymagające uzupełnień, objaśnień, a nawet sprostowań. Inaczej bowiem, ze względu na panujący u nas do tej pory brak zrozumienia dla istoty sztuki wokalnej, zwłaszcza pod względem instrumentalnym czytelnik mógłby wyciągnąć z niektórych słów autora wnioski daleko odbiegające od celu, jaki autorowi przyświecał przy pisaniu omawianego artykułu. Nim jednak do skreślenia ich przystąpię, nim zacznę omawiać przyczyny zarówno zewnętrznej jak i wewnętrznej natury w odniesieniu do fatalnej dykcji u naszych śpiewaków, nim zacznę zastanawiać się nad możli-

wościami usunięcia zła, muszę z całego kompleksu zagadnień, składających się na całokształt sztuki i pedagogji wokalnej, wyciągnąć i podkreślić pewne momenty, aby przez to stworzyć dla czytelnika materjał, przy pomocy którego będziemy się mogli łatwiej porozumieć.

Trudność, na jaką napotyka zazwyczaj przeciętny adept kunsztu śpiewaczego w usiłowaniu wyrobienia sobie elastycznej, swobodnej artykulacji, ma m. i. poważne źródło w tem, że cały nasz fonetyczny aparat bywa zmuszany w codziennej mowie do nieprawdopodobnie fałszywych i szkodliwych napięć. Czy wielu ludzi dokoła nas mówi tak, aby to brzmiało z punktu widzenia dykcji estetycznie i wyraźnie? A gdy przysłuchujemy się przemówieniom, wykładom, kazaniom i t. p., czyż nie stwierdzamy, że w większości wypadków i tu wymowa zawodzi? A nawet w przybytkach piękna mowy polskiej, na scenach teatralnych, czy nie zdarzają się poważne nieraz niedociągnięcia artykulacyjne, te wszystkie „mauo“ zamiast „mało“ „bede“ zamiast „będę“ i t. p.? Nie popełnimy chyba przesady twierdząc, że współczesny Polak pozostaje pod względem fonetyki mowy daleko w tyle poza Włochem, Francuzem, a nawet Niemcem. Niewątpliwie mści się gorzko, że w naszych szkołach przywiązuje się tak mało wagi do kształcenia wymowy. Zamiast przy pomocy specjalnych ćwiczeń syllabizacyjnych wyrabiać ruchliwość i elastyczność mięśni artykulacyjnych, nie zwraca się uwagi na obojętny, ospały, lub skostniały stan warg, policzków, języka podczas mówienia. Skutkiem tego cała artykulacja zostaje przerzucona na wewnętrzne mięśnie jamy gardzielo-ustnej, które pracy tej naogół podołać nie mogą, więc spełniają ją opornie, a cały aparat fonetyczny otrzymuje ociężałość, utrudniającą wykształcenie sprężystej i dokładnej wymowy. Każdy nauczyciel śpiewu, poważnie oczywiście traktujący swą sztukę nauczania, napotyka uczniów, z którymi całemi miesiącami musi się borykać, zanim zdoła z nich wydobyć mniej lub więcej swobodnie i naturalnie brzmiącą samogłoskę, mniej lub więcej elastyczne i precyzyjne tworzenie jakiejś spółgłoski. A ile to nieraz potrzeba nieprawdopodobnej cierpliwości, wytrwałości, energji i zdolności wczuwania się w dyspozycje nietylko fizyczne ale i psychiczne ucznia, aby takim od szeregu lat uprawianym fałszywym przyzwyczajeniom nadać właściwy kierunek, o tem wiedzą wszakże wszyscy nauczyciele, nietylko śpiewu ale i pracujący na jakiemkolwiek innem polu nauki instrumentalnej. Trudności te są tem większe, że — jak będziemy mogli się przekonać — dobra lub zła artykulacja zależy

niejednokrotnie od właściwej lub wadliwej budowy aparatu fonetycznego ucznia.

Skończmy ostatecznie z temi ogólnemi uwagami i przyglądnijmy się nasamprzód różnicy, jaka istnieje pomiędzy zwykłą mową a śpiewem. Jeśli chodzi o pojęcie śpiewu, to najczęściej spotykamy się z następującem określeniem: śpiew jest to połączenie głosu z mową. Definicja ta wymaga jednak objaśnienia. Otóż połączenie głosu i mowy nie musi wytworzyć zjawiska, które nazywamy śpiewem. Jest wszakże wiadomem, że głos i mowa są elementami, które zupełnie oddzielnie mogą obok siebie istnieć. Można bardzo dobrze „mówić" szeptem i nie wprowadzać w akcję „głosu", tak jak i naodwrót można wprowadzić w akcję „głos" bez współdziałania „mowy". Mowa szeptem powstaje, jak wiadomo, przez to, że wydobywający się z płuc prąd powietrza wywołuje w rurze rezonacyjnej szmery, które dzięki różnym formom w nastawieniu tej rury rezonacyjnej wytwarzają mówienie. Oczywiście to, co się ogólnie określa słowem „mowa", powstaje dopiero wówczas, gdy do mowy szeptem przyłączy się wytworzony w krtani ton. Jeżeli przy tem połączeniu mowy i głosu, albo lepiej: słowa i tonu, zmienność tonu pod względem jego zasięgu, wysokości i czasu trwania utrzymuje się w pewnych skromnych granicach i skutkiem tego punkt ciężkości spoczywa na słowie, to pozostajemy przy określeniu „mowa". Jeśli ton uzyska większe życie własne, mówimy o deklamacji. Jeśli zaś to życie własne tonu wzmoże się ponad pewną miarę, a w szczególności jeśli — w przeciwieństwie do mowy i deklamacji — zaczniemy ton oznaczać według jego absolutnej wyosokości, okresu trwania oraz jakości dźwiękowej, no to mówimy wreszcie o śpiewie.

Różnorodność wymienionych powyżej możliwości w stosunku tonu do mowy stanowiła podstawę do ujmowania zagadnienia różnicy pomiędzy śpiewem a mową. Podczas gdy n.p. Mackenzie [1]) dopatrywał się jej jedynie w bardzo ograniczonym zasięgu głosu, jakim posługujemy się w mowie, to Gutzmann [2]) podchodzi do tego zagadnienia już bliżej i mówi, że przy śpiewie wytrzymuje się samogłoski przez dłuższy czas na tej samej wysokości tonu, podczas gdy w mowie wysokość tonu na danej samogłosce zsuwa się nieustannie. W podobny sposób ujmuje tę różnicę francuski fonetyk Marichelle [3]). Również

---

[1]) Mackenzie: Singen und Sprechen.

[2]) H. Gutzmann: Physiologie der Stimme und Sprache. — Die Beziehungen der experimentellen Phonetik zur Laryngologie.

[3]) Marichelle: La Chronophotographie de la parole.

i Forchhammer [4]) dopatrywał się różnicy w zsuwaniu się wysokości tonu podczas mówienia, jakkolwiek słusznie powątpiewał, czy mniejszy zasięg głosu podczas mowy może stanowić zasadniczą różnicę pomiędzy śpiewem a mową. Barth [5]) zaczyna już zwracać uwagę również i na jakość dźwiękową śpiewającego głosu, przyczem podchodzi do tego zagadnienia już bliżej, stwierdzając, że „tremolowanie" głosu daje się niemal wyłącznie słyszeć podczas śpiewania, natomiast bardzo rzadko podczas mowy. Ostatnio zajął się tem zagadnieniem Thausing [6]) i w interesującej pracy rozwinął tezę Bartha. Poprzestańmy jednak na wymienieniu tych prac, stanowiących drobny ułamek bogatej literatury, jaka w zakresie fonetyki w ostatnich dziesiątkach lat powstała. Z pośród tych licznych prac wskazaliśmy na podane wyżej tylko dlatego, że dają nam one w miniaturze obraz linji rozwojowej w podchodzeniu do tego zagadnienia, a zatrzymaliśmy się przy ich wymienianiu dlatego na pracy Thausinga, ponieważ najsilniej podkreślił on jakość dźwięku, jako jeden z czynników składających się na różnicę, jaka istnieje pomiędzy mową a śpiewem. Przyjrzyjmy się i my temu zagadnieniu nieco dokładniej.

Gdy przysłuchujemy się głosowi jakiegoś śpiewaka podczas jego mówienia, a następnie podczas śpiewania, to zwraca naszą uwagę różnica w dźwięku, który w śpiewie staje się intenzywniejszy, nabiera jakby rytmicznie pulsującego życia. Różnicę tę możemy dokładniej stwierdzić przy pomocy eksperymentu. Nagrywamy kolejno na aparacie gramofonowym bardzo wolno dwie płyty: jedną z przemówieniem jakiegoś mówcy, drugą zawierającą produkcję jakiegoś doskonałego śpiewaka, dajmy na to Carusa. Otóż zauważymy, jak w przeciwieństwie do głosu mówiącego, który będzie głuchy, sztywny, chropowaty, pełen nieskoordynowanych szmerów, brzmienie w głosie śpiewającym będzie się w równomiernych odstępach kolejno wzmagać i oddalać, jakby przez ten głos przepływały piętrzące się i opadające fale, napierające na nasz słuch podczas wzbierania i nadające przez to brzmieniu w głosie pewną cechę natarczywości. Zjawisko to zwykliśmy określać słowem: vibrato. W leksykonie Riemanna widnieje przy tem słowie następujące objaśnienie: „drżące, intenzywne chwianie się tonu śpiewającego głosu i instrumentów smyczkowych, przy równoczesnem lekkiem wahaniu się wysokości tonu". Objaśnienie to nie wyczerpuje jednak dokładnie istoty „vibra-

---

[4]) Forchhammer: Die Stimme.

[5]) Barth: Physiologie der Stimme.

[6]) Thausing: Die Sangerstimme.

to" w głosie ludzkim. Charakter dźwięku głosu ludzkiego jest wszakże inny, aniżeli instrumentu smyczkowego. Zbliża się raczej w swem „vibrato" do tego rytmicznego wzmagania się pełni dźwiękowej i słabnięcia jej, jakie zauważymy np. w długo trzymanych tonach trąbki lub waltorni. Otóż w tem równomiernem co do rytmiki i szybkości następowaniu po sobie fal — oczywiście fal nie w znaczeniu akustycznem — tkwi nietylko jeden z elementów różnicy, jaka istnieje pomiędzy dźwiękiem głosu mówiącego a śpiewającego, lecz również jeden ze składników piękna dźwiękowego głosu. Badania wykazały, że w głosach, których „Vibrato" zawiera około 5 i ½ tych „fal" na jedną sekundę, piękno dźwięku będzie najdoskonalsze. Im bardziej będzie się przesuwać ta ilość „fal", a więc rosnąć lub maleć, głos będzie tracić na pięknie dźwięku i przechodzić przy zwiększaniu się ilości „fal" w nieprzyjemne tremolowanie, natomiast przy zmniejszaniu się wytwarzać głos o dźwięku martwym, sztywnym, przypominającym, n.p. w wyższych tonach kobiecego głosu, wyjący gwizd syreny fabrycznej. Słuszną więc, jak się okazuje, była wspomniana wyżej obserwacja Bartha, stwierdzająca brak tremola w głosie podczas mówienia. Ponieważ w mowie nie występuje to „falowanie" dźwięku, właściwe głosowi śpiewającemu, nie mogą również występować formy wynaturzenia tego „falowania", a więc tremolo.

Ograniczone ramy artykułu wykluczają oczywiście możność dokładniejszego omówienia tego ważnego rozdziału w technice wokalnej. Byłoby pożądanem, aby ze względu na aktualność tego zjawiska — wszakże tremolowanie stanowi, obok fatalnej dykcji, jedną z najczęściej spotykanych wad u polskich śpiewaczek i śpiewaków — zagadnienie to mogło być dokładniej omówione na łamach „Muzyki Polskiej".

Przystępując do wyjaśnienia różnicy, jaka istnieje pomiędzy rolą dykcji w nauczaniu śpiewu a jej kształceniem w zakresie mowy, a temsamem pragnąc odpowiedzieć na wywody p. Śledzińskiego-Lidzkiego, zawarte w ustępie zaczynającym się od słów: „Możeby nasi pedagogowie wynaleźli jednak sposób nauki dykcji, która nie „psułaby emisji", a która uprzystępniłaby słuchaczowi tekst utworu", muszę podkreślić zasadnicze etapy, składające się na całokształt studjów wokalnych. Chwilowe zatrzymanie się przy tej kwestji będzie dlatego celowe, ponieważ niema chyba żadnego działu w polskiem szkolnictwie muzycznem, któryby nie wykazywał takich potrzeb w zakresie syntetycznego opracowania całego szeregu zagadnień, nietylko ważnych lecz i skomplikowanych, jak to właśnie

ma miejsce w naszej pedagogji wokalnej. Otóż studja wokalne składają się zasadniczo z trzech głównych działów, a mianowicie: 1) z kształtowania, poprawiania, doskonalenia narządu głosowego, słowem z tego, co zwykliśmy nazywać „stawianiem głosu", 2) z nauki gry na tym instrumencie, a więc z właściwej nauki śpiewania, w skład której wchodzi kształcenie techniki instrumentalnej, oraz 3) z całego kompleksu zagadnień, wchodzących w zakres estetyki śpiewu oraz interpretacji. Słowem, problem wokalny jest równocześnie zagadnieniem fizjologicznem, estetycznem i psychologicznem. Otóż tak jak żadnego z wymienionych okresów nauki nie można nazwać ważniejszym od drugiego, taksamo i zagadnienie dykcji przewija się od samego początku w toku studjów wokalnych poprzez wszystkie działy, w każdym jednakowo ważne, zazębiające się z następnym, wynikające z poprzedniego, bez względu na to, czy to będzie gimnastyka artykulacyjna w okresie pierwszym, czy kształcenie parlanda w drugim, czy studja w zakresie prozodji w trzecim. A nawet, gdy się przyglądniemy dokładniej jakiemukolwiek z tych działów z osobna, a zwłaszcza pierwszemu, to widzimy, jak zagadnienia tak zw. dykcji zazębiają się tu z poszczególnemi problemami w nierozerwalny sposób. To wynika przedewszystkiem z faktu, że nauczyciel nie dostaje — że się tak wyrazimy — do rąk gotowego instrumentu, tak jak to ma miejsce w innych działach nauki, lecz musi dopiero ten instrument kształtować, rozbudowywać, wzmacniać i po największej części poprawiać, i to przy równoczesnem już posługiwaniu się tym instrumentem. Materjał zaś, jakim się przy tej budowie i rozbudowie posługujemy, jest, jak wiadomo, zarówno psychicznej jak i fizycznej natury. Ideałem sztuki wokalnej jest doskonałe połączenie czystej, przejrzystej, elastycznej wymowy z pięknym, posiadającym możliwości modulacyjne pod względem siły, wysokości i barwy tonem śpiewającego głosu. Trudności, jakie zwykle przeciwstawiają się temu idealnemu połączeniu, wynikają z dwojakiej funkcji dna jamy ustnej. Tworzy ono, jak wiemy, podstawę, do której, w tylnej jej części, przymocowana jest krtań, i dla tej funkcji musi ono zachować spokojną postawę. Równocześnie jednak dno jamy ustnej stanowi podstawę dla języka, jako dla organu jednostronnego ruchu. Mamy tu więc przed sobą interesujący problem, wywołany tem, że tuż w najbliższem sąsiedztwie graniczą ze sobą — i to na przestrzeni szerokich płaszczyzn — dwa narządy, a mianowicie niezmiernie skomplikowany pod względem mechanizmu napięcia organ, wymagający dla swej czynności spokoju, t. j. krtań,

oraz również skomplikowany aparat mięśniowy, którego wstęgi mięśniowe nie rozciągają się pomiędzy dwoma stałemi, lub mogącemi być ustalonemi punktami, lecz są ruchome i jedynie tej ruchliwości służą, t. j. język. Widzimy więc, że w tym skomplikowanym narządzie zderza się bezpośrednio ze sobą szereg sił mięśniowych mających krańcowo różne zadania i formy czynnościowe. Do tego dochodzi jeszcze związanie muskulatury jamy ustnej z krtanią przez mięśnie, z których taki n.p. mięsień rylco-gardzielowy, przebiegający od kości skroniowej, poprzez ściany gardzieli i przyczepiający się trzema gałęziami do kości gnykowej, chrząstki tarczykowej i nagłośni może całą krtań podnosić, kurczyć, a temsamem przy wadliwej, ścieśnionej budowie jamy gardzielo-ustnej, a przedewszystkiem przy niewyrobionych, nieskoordynowanych z czynnością głosową krtani ruchach artykulacyjnych, wywoływać w prawidłowem funkcjonowaniu całego fonetycznego aparatu komplikacje i przeszkody. Poważnym źródłem komplikacyj może być również miękkie podniebienie wraz z całym łukiem, które przez błyskawiczne podnoszenie się i opadanie nietylko bierze udział w ruchach artykulacyjnych, lecz również związane jest z narządami, ruchy te wykonywującemi, a mianowicie z językiem, wargami i policzkami oraz pośrednio z czynnością krtani. Nie tu jednak miejsce na kreślenie anatomicznego obrazu naszego narządu artykulacyjnego, oraz zapuszczanie się w ściślejsze badania natury fizjologicznej. Ale już te objaśnienia, podawane jako przykłady, mogą nam ułatwić zrozumienie tego, że artykulacja przy śpiewie inne nastręcza do przezwyciężenia problemy, niż podczas mowy. Należy bowiem przypomnieć, że badania, zarówno z zakresu fizjologji głosu jak i eksperymentalnej fonetyki mowy, były nastawione raczej na funkcjonowanie krtani niż na związki, jakie pomiędzy poszczególnemi częściami całego aparatu fonetycznego istnieją, a więc np. mało zwracały uwagę na rolę dna jamy ustnej w jej oddziaływaniu zarówno na jakość artykulacji, jak i na jakość przez krtań wydawanego tonu. Dziś wiemy, że każda niewyrównana samogłoska oddziaływuje niekorzystnie na dno jamy ustnej, wciągane w akcję przez ruchy języka, że im gorszym będzie ruch artykulacyjny tem gorszą się stanie funkcja głosowa, że śpiewak, w porównaniu z mówiącym, artykułuje w odmienej formie i t. p. To zaś prowadziło do wysuwania fałszywych poglądów, jakoby śpiewak mógł wykształcić później czy wcześniej swą dykcję, niezależnie od kształtowania swego głosu i wyrabiania tak zw. techniki wokalnej, słowem poza właściwą nauką śpiewu. Nie zwracano wreszcie uwagi

na to, że w skład tego, co nazywamy dobrym materjałem głosowym, wchodzą nietylko doskonała budowa krtani i komór rezonansowych lecz i korzystna budowa dna jamy ustnej.

Pisząc o tem, nie mamy na myśli wyjątkowych szczęśliwców, obdarzonych z bożej łaski świetnie zbudowanemi instrumentami głosowemi, z doskonałym, podświadomie działającym mechanizmem, śpiewających, artykułujących z przedziwnym instynktem. (Znane powiedzenie Adeliny Patti: „je n'en sais rien"). Chodzi tu nam o tych przeciętnych, w 90% wypełniających nasze uczelnie muzyczne kandydatów na śpiewaków, wśród których z łatwością możemy rozróżnić korzystnie i niekorzystnie zbudowane narządy głosowe, zwłaszcza, jeśli chodzi o szyję i jamę ustną. Załączone rysunki będą może mogły przy całej swej nieudolności uwydatnić lepiej te różnice, o jakich mowa, niż słowne opisy.



Korzystna budowa szyji.



Niekorzystna budowa szyji.

Widzimy, że korzystnie zbudowana szyja posiada głęboko wydrążone dno jamy ustnej, z charakterystyczną, stromo opadającą linją od brody aż do krtani, że taki narząd artykulacyjny zdradza wielką pojemność i przestronność. Taka budowa umożliwia nietylko swobodne, bez jakichkolwiek przeszkód i oporów dokonywujące się ruchy języka, ale i zapobiega wciąganiu dna jamy ustnej w wykonywane przez język ruchy. Słowem jest to typowy wygląd szyi śpiewaka, jak widzimy, szyi krótkiej, szerokiej, przestronnej. Niekorzystne

natomiast warunki dla dobrej artykulacji przedstawia budowa zobrazowana w rysunku drugim. Wciągnięta forma szyi wskazuje na ciasnotę, jaka w takiej gardzieli panuje. Tu nietylko wciąga język swemi ruchami w akcję dno jamy ustnej, ale i sam natrafia w tej ciasnocie na przeszkody w wykonywaniu swej czynności artykulacyjnej. Tak zbudowany narząd zmusza nauczyciela do niesłychanie drobiazgowej i cierpliwej pracy, przedewszystkiem nad wytworzeniem korzystniejszych warunków dla czynności aparatu artykulacyjnego, pracy — jak się za chwilę przekonamy — nieodłącznie związanej z tak zw. stawianiem głosu. W specjalnie źle zbudowanych narządach, kształcenie tonu i artykulacji natrafić nieraz może na nieprzezwyciężalne trudności. Wśród takich warunków najczęściej udaje się uzyskać albo jedno, albo drugie, a więc albo ton albo dykcję. A więc albo uda się wykształcić dobrą, prawidłową czynność aparatu wydającego dźwięk, a więc krtani, przez wyrabianie jej luźności i spokoju, a wówczas ruchliwość języka zostaje hamowana, albo zdoła się wyrobić energiczną i sprężystą artykulację, a wówczas cierpi ton, gdyż spokój i luźność krtani zostaje w wysokim stopniu naruszona.

Ale słusznie możnaby zauważyć, że większość naszych śpiewaków i śpiewaczek wykazuje fatalną dykcję, a przecież trudno przypuścić, aby oni wszyscy posiadali niekorzystnie zbudowane narządy głosowe. Otóż tu trzeba podkreślić z całym naciskiem, że w wypadkach, w których nie zachodzi kwestja wadliwej budowy instrumentu głosowego, fatalna dykcja została wywołana przez wadliwe wyszkolenie, przez niedostateczne przygotowanie się ucznia do wykonywania sztuki wokalnej. Stwierdzając tę zasadę, przystępujemy wreszcie do sedna omawianej w niniejszym artykule kwestji.

Niejeden z nauczycieli śpiewu spotykał w ciągu swej pracy pedagogicznej uczniów, którzy przyswoili sobie w trakcie studjów deklamacyjno-aktorskich tak zw. technikę wymowy i byli bardzo zdumieni, gdy się dowiedzieli, że do śpiewu potrzebują nowego przeszkolenia w tym zakresie. W omawianym artykule p. Śledziński-Lidzki zamieścił m. i. następujące zdanie: „Ilekroć jestem na tak zw. komedji muzycznej, w której muszą śpiewać artyści dramatyczni, pozbawieni przeważnie owego „szlachetnego metalu", słucham z zazdrością wyrzeźbionego każdego słowa tekstu i porównuję np. z operą, kiedy bez libretta nie można się dowiedzieć, o co chodzi. No, ale ci uczą się w szkołach teatralnych owej strasznej dykcji, uczą się wymawiać spółgłoski, tam gdzie one są, i uczą się wymawiać samogłoski takie, jakie są!" Powyższe uwagi autora wymagają jednak pew-

nego wyjaśnienia, albowiem mogłyby bardzo łatwo wywołać wśród uczących lub uczących się śpiewu mniemanie, jakoby dykcję w śpiewie można było poza właściwemi studjami wokalnemi zdobyć, albo jakoby taka dykcja, jaką posługuje się w swej sztuce aktor czy deklamator, wystarczała zupełnie do śpiewu. Otóż pragnę tu podkreślić, że artysta dramatyczny, zmuszony do śpiewania w ramach n.p. komedji muzycznej, będzie z pewnością umiał „rzeźbić każde słowo tekstu", ale śpiewać w całem tego słowa znaczeniu nie będzie. Śpiew jego będzie tylko mniej lub więcej udaną melodeklamacją. Dlaczego? Jak wspomnieliśmy, dykcja śpewającego związana jest nietylko z wysokością tonu i czasem jego trwania, ale i z instrumentalną wibracją tonu, z falowaniem głosu. Temsamem podlega konieczności uniezależnienia artykulacji od spokojnej postawy instrumentu wydającego głos. Otóż jeśli tego uniezależnienia się nie wykształci w trakcie nauki śpiewu, a artyście dramatycznemu nie jest ona w tym stopniu potrzebną, nastąpi w śpiewie albo zatarcie elementów wymowy albo taki osobliwy sposób akcentowania, które nietylko nie stosuje się dokładnie do wysokości poszczególnych tonów, ale wytwarza produkcję, w której śpiew zamienia się w podwyższoną mowę, a akcenty jej stają się deklamacyjnym krzykiem.

Powyższe uwagi p. Śledzińskiego-Lidzkiego, podyktowane zresztą głęboką troską o poziom sztuki wokalnej w Polsce, wymagały pozatem dlatego uzupełnień, że w poprzedzającym je ustępie zamieścił autor pewne poglądy na istotę sztuki wokalnej, z któremi bez pewnych zastrzeżeń i wyjaśnień trudnoby się było zgodzić. Również i ten ustęp pozwolę sobie przytoczyć dosłownie: ...„W innych zakresach działalności artysty śpiewaka następnym zainteresowaniem musi być d y k c j a ! Podobno niszczy głos, psuje rezultaty, osiągnięte w pracy nad emisją i t. p. Cały cykl zarzutów gnębi tę nieszczęsną dykcję, ale bez niej niepodobna się obejść. Podając tekst poetycki, jest ona narzędziem zarówno ważnem, jak emisja, a dla słuchacza w wielu wypadkach ważniejszem. Czy chodzi o wątek akcji dramatycznej w operze, czy o słowa wiersza, z których narodziła się pieśń, wszędzie tam, gdzie poezja zespoliła się z muzyką, zbrodnią artystyczną jest stawianie ponad poezję, ponad muzykę owego „pięknego materjału", który dobrze „niesie", a który jest tylko fizjologicznym objawem pewnych anatomicznych właściwości budowy narządów głosowych ich posiadacza. Demonstracja prawidłowo działającego organu głosowego to jednak nie jest to, czego oczekujemy na sali koncertowej czy w radjo. To nie uniwersytet (gdzie takie demonstracje mogą

czasem mieć miejsce), tu trzeba jeszcze być artystą. Nie można traktować tekstu, jako pretekstu do wydobywania z siebie tonów może pięknych, ale nie artykułowanych".

O tem, czy dykcja niszczy głos, czy psuje rezultaty, osiągnięte w pracy nad emisją, o zagadnieniu nośności głosu pomówimy za chwilę. Przedtem jednak pragnę wyrazić zdanie, iż autor twierdząc, jakoby „piękny materjał", który „dobrze niesie", był „t y l k o fizjologicznym objawem pewnych anatomicznych właściwości budowy narządów głosowych ich posiadacza", tak samo nie ma racji, jak nie mają racji ci nauczyciele śpiewu, którzy znowu twierdzą, że dykcji w śpiewie nie można się nauczyć, bo z nią się człowiek rodzi, bo ona jest t y l k o fizjologicznym objawem budowy narządu głosowego. Tymczasem zarówno piękno dźwiękowe głosu, jego nośność, jego emisja, jak i jego artykulacja, dykcja są składnikami techniki wokalnej. Technika w odniesieniu do sztuki znaczy: możność. A więc, jeśli chodzi o śpiewaka — jak zresztą i każdego innego artystę — technika oznacza zrazu możność usuwania z drogi tego wszystkiego, co staje w formie przeszkody pomiędzy nim a jego wolą nadawania wyrazu. Busoni mówi, że „im więcej środków artysta będzie miał do swej dyspozycji, tem większe i różnorodniejsze znajdzie dla nich zastosowanie". Co więcej, elementy te techniki wokalnej zazębiają się tak ze sobą, tak wzajemnie na siebie oddziaływują, że nie można ich wyodrębniać z całego kompleksu, jaki przedstawia sztuka wokalna. Jeśli autor przeciwstawia ważności emisji, nośności głosu ważność dykcji, no to trzeba stwierdzić, że doskonała artykulacja jest właśnie nieodłącznym warunkiem dobrej emisji i dobrej nośności głosu. W tym samym stopniu, jak i piękno dźwiękowe głosu, jak jego emisja, nośność, wyrównana dynamika, skala i t. d. również i dobra dykcja nie jest niczem innem, jak tylko środkiem umożliwiającym śpiewakowi przejście bramy, poza którą dopiero rozpościera się królestwo sztuki.

Przeciwstawiając się niektórym poglądom autora, pragnę jednak z tym większym naciskiem podkreślić słuszność i aktualność poruszonej przez niego kwestji. Apel autora, aby „nasi pedagogowie wynaleźli jednak sposób nauki dykcji, która nie „psułaby emisji", a która uprzystępniłaby słuchaczowi tekst utworu" oraz jego pogląd: „O ile mogę sądzić, takie sposoby istnieją i są nawet czasem śpiewacy, którzy posługują się niemi", podpisze bez jakichkolwiek zastrzeżeń każdy poważnie traktujący swą sztukę nauczyciel śpiewu. Ponieważ kwestję tego „sposobu nauki dykcji" musimy uważać w tej

dyskusji za zasadniczą, przyjrzymy się jej bliżej i uzupełnimy ją pewnemi a łatwemi do sprawdzenia obserwacjami z codziennej praktyki pedagogicznej.

Otóż należy sobie przedewszystkiem uprzytomnić, że „vox humana" jest jedynym instrumentem, który nie może wydobyć z siebie czysto instrumentalnych tonów. Ton głosu ludzkiego jest bowiem nierozdzielnie związany z jakimś artykułowanym dźwiękiem. W naszym śpiewie musi zawsze odezwać się albo jakaś samogłoska albo spółgłoska. Każdy bowiem ton, wydobyty w krtani przy otwartych ustach i wolnej drodze od krtani do otworu ust, będzie jakąś samogłoską, taksamo jak każdy ton, podczas którego następuje chwilowe zamknięcie, lub dłuższe zwężenie tej drogi, która dla samogłosek musi być wolna, kształtuje jakąś spółgłoskę. A więc ton ludzkiego głosu składa się z instrumentalnego dźwięku wiązadeł głosowych oraz artykułowanego dźwięku, i ten artykułowany ton właśnie odróżnia ludzki śpiew od brzmienia innych instrumentów, gdyż posiada w porównaniu z niemi nieskończone wprost możliwości pod względem barwy. Większość instrumentów muzycznych posiadać będzie z pewnością większą potęgę dźwiękową i większy zasięg, niż głos ludzki, ale żaden z nich nie posiada tej cudownej różnorodności barwy, tej zdolności dostosowywania dźwięków artykulacyjnych do intellektualnej i zmysłowej ekspresji, która, łącząc w jedną całość jakości głosowe z gestem ust, tworzy to, co nazywamy dykcją.

W stwierdzeniu tego zjawiska przekonywujemy się, że ćwiczenia artykulacyjne, jako podstawowe elementy kształcenia dykcji, powinny wchodzić siłą faktu w zakres początkowego już etapu w nauce śpiewu, tego, który zwykliśmy nazywać „stawianiem głosu". W tym początkowym okresie, w którym, jak wiadomo, chodzi o rozbudowę instrumentu z materjału zarówno fizycznego jak i psychicznego, musi się wyrabiać i zaostrzać uwagę, aby przy jej pomocy módz usuwać każdą przeszkodę i każdy opór w należytem funkcjonowaniu instrumentu. Głównem źródłem oporów i przeszkód są niewątpliwie fałszywe napięcia, jakich jest pełno w narządzie głosowym. Możnaby więc rzec, że praca nad kształtowaniem głosu w pierwszym okresie nauki polega na wyrabianiu pewnej równowagi, pewnej harmonji pomiędzy napięciami a odprężeniami grup mięśniowych i ośrodków nerwowych. Otóż wstępna praca nad artykulacją ma nietylko na celu stworzenie podstaw dla przyszłego wyrobienia dobrej dykcji, lecz i samą rozbudowę, poprawę i udoskonalenie instrumentu. Ponieważ nie jesteśmy w stanie oddziaływać bezpośrednio na jego funkcję,

używamy pośrednictwa samogłosek i spółgłosek, które oddają nam w tym zakresie pierwszorzędnej wartości pomoc. Przypatrzmy się narazie roli samogłosek, jaką one odgrywają w tym pierwszym okresie studjów.

Charakter i właściwości poszczególnych samogłosek zaznaczają się różnorodnem ich zabarwieniem, wywołanem, jak wiadomo, różnemi formami rury rezonacyjnej. Znaczenie samogłosek polega przedewszystkiem na tem, że wyzwalając w nadgłośniowej części narządu głosowego wyższe lub niższe rezonansy wpływają temsamem na funkcje wiązadeł głosowych. Im jaśniejszą jest samogłoska, im wyższy przez nią wyzwolony rezonans, tem węższem staje się nastawienie wiązadeł i tem silniejsze ich napięcie. I naodwrót: im ciemniejszą będzie samogłoska, im głębiej leżeć będzie obudzony przez nią rezonans, tem szerszem, masywniejszem będzie nastawienie więzadeł i tem mniejsze ich napięcie, oczywiście przy jednakowej w obu ewentualnościach sile tonu. Właściwe utrzymanie równowagi pomiędzy wibrującą masą wiązadeł głosowych a stopniem ich napięcia posiada pierwszorzędne znaczenie dla higjeny głosu. Jeden z najwybitniejszych przedstawicieli sztuki wokalnej, słynny pieśniarz holenderski Johannes Messchaert wypowiedział niegdyś te rozumne słowa przestrogi: „dlaczego niektórym śpiewaczkom i śpiewakom udaje się zachować w dobrym, niezużytym stanie swój głos poza granicę 60-ciu lat? Oto dlatego, ponieważ na wysokich tonach, świadomie lub podświadomie, nietylko napinają więzadła głosowe, ale je nastawiają w zwężonej formie". Z jakości dźwiękowej samogłosek można bez trudu wywnioskować, czy i w jakim stopniu naruszoną została w śpiewającej krtani równowaga na rzecz masy lub napięcia. Jeśli n.p. jakiś ton o barwie samogłoski A, zaśpiewany silnie odznaczać się będzie ciemnem zabarwieniem, piersiowem brzmieniem i charakterystyczną skłonnością obniżania wysokości tonu, detonowania, to możemy nieomylnie wnioskować, że zachwianą została równowaga w funkcji na rzecz wibrującego wiązadła. I naodwrót: jeśli jakiś ton w stosunku do swej pozycji brzmi za jasno, jaskrawo, za płytko, a przytem występuje tendencja przewyższania wysokości tonu, to rozpoznajemy w tem objawy naruszenia równowagi na rzecz napięcia. Wielka ta wada w funkcji więzadeł głosowych wywołuje zwykle drżenie głosu, które stanowi pierwszy alarmujący sygnał, zapowiadający rozbieżność registrów. Jeśli się nie zmieni sposobu śpiewania, rozbieżność registrów przybierze w krótkim czasie rozmiary zaburzenia w funkcjonowaniu narządu głosowego. Da się ono wpraw-

dzie naprawić w początkowem stadjum, ale terapja wymaga wielkiego doświadczenia i troskliwości ze strony nauczyciela śpiewu i nadzwyczaj wielkiej cierpliwości ze strony ucznia. Na ważny ten problem w nauce śpiewu zwrócił uwagę Otto Iro w doskonałej pracy: Diagnostik der Stimme.

Jak wszystko w przyrodzie, tak i samogłoski w głosie ludzkim posiadają swe prawa, do których się muszą stosować. Pod tem określeniem rozumiem zasadniczy stosunek samogłosek do registrów. Niektórzy fonetycy, na podstawie przeprowadzonych badań, doszli do wniosku, że samogłoski bywają wytwarzane już przez więzadło głosowe. Zdaje się jednak, że słuszniejszem jest stanowisko innych, którzy twierdzą, że się tu ma do czynienia z wtórnem a nie pierwotnem zjawiskiem, a mianowicie, że następstwa złego czy dobrego kształtowania samogłosek w rurze rezonacyjnej zostały mylnie wzięte za zjawisko pierwotne. Otóż możemy się łatwo przekonać o tem, że u śpiewaka, który nie panuje nad czynnością swej rury rezonacyjnej, u którego każda samogłoska jest tonem przypadku, każda zmiana samogłoski na tej samej wysokości tonu, pomimo chęci zatrzymania tej samej siły głosu, natychmiast wywołuje zmianę registru. Kiedy n.p. takiemu „surowemu" śpiewakowi, któremu — jak się to mówi — dobrze leży samogłoska I, zaśpiewać pełnym ale niezbyt silnym głosem dwie samogłoski, a mianowicie: **ia**, ale tak, aby dźwięk nie został przerwany, to zazwyczaj dobrze upozowane pod względem registru **i** nie wejdzie gładko i z tą samą jakością dźwięku w następujące **a**, lecz wraz z jego odezwaniem się wystąpi nagle wbrew woli wzmocniony, w funkcji więzadeł o wiele masywniejszy i bardziej piersiowy dźwięk głosu. Czyli samogłoska **a** spowodowała tu automatycznie pojawienie się głosu piersiowego. Podobne próby można przeprowadzać w różnych kombinacjach samogłoskowych i na ich podstawie wykazywać, jak nieopanowane, niedostatecznie wyszkolone formowanie rury rezonacyjnej sprowadza przy zmienianiu samogłosek, jako zjawisko wtórne, przesuwanie się rezonansów, a temsamem i nastawianie więzadeł.

Wykorzystywanie wzajemnego oddziaływania na siebie samogłosek posiada w okresie kształtowania narządu głosowego pierwszorzędne znaczenie. Nie potrzebujemy specjalnie podkreślać, że w tem oddziaływaniu na siebie samogłosek, odgrywa bardzo ważną rolę tak zw. zamierzona ruchowość. Eksperymentalna psychologja bowiem wykazała, że przez same przedstawienie sobie pewnych cielesnych procesów, mięśnie te procesy w miniaturze rzeczywiście wy-

konują. A więc w odniesieniu do naszego zagadnienia możemy przyjąć za fakt, że jest możliwem przy nauczaniu śpiewu oddziaływać korzystnie na kształtowanie jakiejś wadliwie brzmiącej samogłoski przez myśl o innej, dobrze w naszym głosie upozowanej. Jeśli n.p. samogłoska A brzmi w średnicy jakiegoś głosu za cienko, za głucho, jeśli wykazuje skłonność do detonowania, już samo „zaśpiewanie" w myśli samogłoski I w wysokiej pozycji głosu może wystarczyć, aby sprowadzić przez tę zamierzoną ruchliwość napięcie samogłoski I na zbyt rozluźnione w tym wypadku napięcie samogłoski A. Możnaby więc ująć to zjawisko w następujących słowach: zamierzone wykorzystywanie wysokiego lub jasnego rezonansu na jakiejkolwiek samogłosce wywołuje odpowiednio wązkie nastawienie więzadeł głosowych i odwrotnie. Możemy się o tem przekonać na jakimś więcej dostępnym przykładzie: mamy wypowiedzieć jakieś zdanie, pierwszy raz w śmiejącej się pozycji ust, a zatem w formie jasnej samogłosk I czy E, i zaraz potem wypowiedzieć to samo zdanie z wyrazem twarzy smutnym, znękanym, a więc w formie ciemnej samogłoski U. Otóż musi zwrócić naszą uwagę zjawisko, że przy wypowiadaniu tego zdania przy smutnym wyrazie twarzy głos automatycznie obniży się conajmniej o tercję. A staje się to z powodu nastawienia formy rury rezonacyjnej na samogłoskę U, która w porównaniu do poprzedniego nastawienia posiada głębiej leżący rezonans, a przez to szersze nastawienie więzadeł głosowych i wielkie rozluźnienie napięcia. Jak więc widzimy, systematyczna praca nad samogłoskami, nad ich wyrównywaniem posiada nietylko wielkie znaczenie z punktu widzenia higjeny głosu, lecz również przedstawia poważną pomoc dla doskonalenia instrumentu głosowego w pierwszym okresie nauki.

Wielką rolę w rozbudowywaniu i doskonaleniu narządu głosowego odgrywa systematyczna praca nad artykulacją spółgłosek, przedstawiających bogate środki dla pracy nad „ustawieniem głosu". Tak jak złe śpiewanie samogłosek wpływa ujemnie na funkcje więzadeł głosowych, taksamo właściwe ćwiczenie artykulacji spółgłosek oddziaływuje pośrednio w najskuteczniejszy sposób na prawidłowość funkcji registrów. Dokonywuje się to przedewszystkiem przez możliwość korzystnego oddziaływania na samogłoski zapomocą spółgłosek. Rozróżniamy, jak wiadomo, samogłoski jasne i ciemne. Otóż każda samogłoska jednej z tych grup ma pokrewną sobie spółgłoskę, a mianowicie taką, której miejsce artykulacyjne, względnie miejsce rezonacyjne jest im wspólne. Uświadomienie sobie tego daje

nam poznać nowe możliwości, a mianowicie, że posługując się „dobrze leżącą" samogłoską, nietylko możemy korzystnie oddziaływać na jakość drugiej a temsamem na funkcję więzadeł głosowych, ale szybciej i skuteczniej możemy samogłoskę poprawić przy pomocy pokrewnej spółgłoski. Pokrewieństwo to polega na tem, że wszystkie spółgłoski, których miejsce artykulacyjne tkwi na przedzie jamy ustnej, łączą się w pewien związek z jasnemi samogłoskami, które również mają swe miejsce artykulacyjne na przedzie jamy ustnej. A zatem do grupy jasnych samogłosek I, E, należeć będą, jako im pokrewne, n.p C, S, Z, J, D, N, T, L, F, W, za wyjątkiem spółgłosek wargowych M, B, P, które raczej należą do pośredniej samogłoski A. Do grupy ciemnych samogłosek O, U, Y, przyłączymy, jako im równoległe, G, K, H. A więc, jeśli chodzić będzie n.p. o zaostrzenie w jakimś głosie dźwięku I lub E, za mało posiadających blasku, to możemy sobie tworzyć głoski ćwiczeniowe, posługując się jasnemi spółgłoskami, zaostrzającemi blask danej samogłoski. Będziemy więc przeprowadzać ćwiczenia na takich słowach, jak n.p. sieje, jesień, sine, lite, sile, leci, jedzie i t. p. I naodwrót, jeśli nam będzie chodzić o pogłębienie i zaokrąglenie płytkiego O lub U, to przy doborze odpowiednich spółgłosek wyszukamy sobie szereg takich ćwiczeniowych słów, jak np. kąkol, kogut, kuku, ugor, kogo, Hugo i t. p. Nie potrzeba podkreślać, że tu musi się przeprowadzać długi i konsekwentny training, aby funkcje głosowe stały się automatycznemi. Możliwości, jakie się otwierają dzięki takim ćwiczeniom, są istotnie rozległe. Jeśli chcemy n.p. poprawić jakąś samogłoskę, to przystępujemy nasamprzód do poprawiania pokrewnych spółgłosek, których wady uczeń daleko łatwiej spostrzeże, ponieważ w daleko większym stopniu, niż przy samogłoskach, pomaga w tem wewnętrzny zmysł dotyku. Możemy również wykorzystywać spółgłoski do poprawiania nietylko pokrewnych samogłosek. Jeśli n.p. samogłoska O w jakimś głosie posiada za mało górnego rezonansu, brzmi głucho, tępo, leży — według określenia śpiewaka — za głęboko w tyle gardzieli, to możemy ją rozjaśnić, wydobyć na wierzch przy pomocy spółgłoski jasnej, a więc n.p. J i tworzyć głoskę ćwiczeniową: Jo. I naodwrót, jeśli w jakimś głosie samogłoska I będzie za jaskrawa, za ostra w brzmieniu, to łączenie jej ze spółgłoskami G, K, może sprowadzić rychłą nieraz poprawę. Nie będziemy snuć dalszych przykładów. Już i te będą mogły wykazać, w jak różnorodny sposób można takie ćwiczenia zestawiać i z jaką logiczną konsekwencją z ich pomocą pracować nad poprawą samogłosek.

Ale na tem rola samogłosek i spółgłosek, jako elementów kształcenia głosu, się nie kończy. Przy ich pomocy możemy bowiem poprawiać złą intonację w śpiewie. Precyzja w osadzaniu tonu pod względem wysokości jest objawem dobrze nawiązanego dźwięku pomiędzy samogłoskami a spółgłoskami. Równolegle z niechlujną dykcją występuje u naszych śpiewaków i śpiewaczek gnuśność intonacyjna, polegająca na podciąganiu, na podjeżdżaniu głosem na następny ton. Nałóg ten jest przykrzejszy od znanej wady, a raczej manjery w grze fortepianowej, polegającej na zawczesnem uderzaniu lewą ręką w basowe klawisze przy braniu akordów. Chcąc jednak doprowadzić do takiej umiejętności, aby każda spółgłoska, oczywiście dźwiękowa lub półdźwiękowa, mogła być osadzana jak najdokładniej na wysokości następującego po niej tonu, trzeba przedtem wyrobić i opanować nasz aparat artykulacyjny.

Również w należytem wykształceniu emisji głosu, a zwłaszcza jego nośności, spółgłoski odgrywają poważną rolę. Chwilowe zatrzymanie się przy tej kwestji będzie celowe nietylko ze względu na fakt, że nośność głosu stanowi jeden z najważniejszych elementów techniki wokalnej, ale również dlatego, że w omawianym artykule p. Śledziński-Lidzki potraktował to zagadnienie w sposób powierzchowny, wymagający zatem uzupełnień, gdyż inaczej mógłby łatwo sprowadzić na bezdroże czytelnika, a zwłaszcza śpiewającego. Zacznijmy od stwierdzenia, że jednym z najbardziej interesujących problemów techniki wokalnej jest umiejętność przystosowania głosu do przestrzeni, w której się śpiewa. Wielu wybitnych śpiewaków żali się, że tego „poczucia przestrzeni" nie nauczyła ich szkoła, lecz że ją musieli potem zdobywać w niemałym trudzie w ciągu swej działalności artystycznej. Nośność głosu nie jest bowiem „t y l k o fizjologicznym objawem pewnych anatomicznych właściwości budowy narządów głosowych ich posiadacza", jak utrzymuje p. Śledziński-Lidzki, lecz wynikiem doskonale wykształconej emisji głosu. Wiemy, że są głosy nawet o dużym formacie, przy słuchaniu których w sali koncertowej odbieramy wrażenie nieprzyjemne i nie możemy sobie wytłómaczyć przyczyny tego niekorzystnego wrażenia. Gdy głos ma sam w sobie pełnię dźwięku, gdy instrument posiada sprawność instrumentalną, gdy strona artystyczna jest dobra, gdy wymowa nawet nie wykazuje braków, to owe niewywieranie korzystnego u słuchacza wrażenia tkwi niewątpliwie w wadliwem przystosowaniu głosu do przestrzeni. Tak samo, jak do najlepiej pod względem estetycznym wyposażonej sali musi być dostosowana do jej prze-

strzeni siła i rodzaj oświetlenia, jeśli się chce osiągnąć wrażenie skończonego piękna, tak samo i każdy głos musi być przystosowany do przestrzeni, w której śpiewa. Kiedy powstaje u słuchacza wrażenie skończoności przy słuchaniu dźwięku głosu? Tylko wtedy, gdy śpiewak z najmniejszym wysiłkiem energji wypełnia salę dźwiękiem. Każde nadmierne zużywanie energji będzie stanowić taką samą przeszkodę, jak niewystarczający stopień tej energji. Musimy sobie z tego zdawać sprawę, że dla słuchacza miarodajnym jest obraz dźwięku głosu w przestrzeni, a nie obraz dźwięku, jaki śpiewak czuje w sobie, lub słyszy koło siebie. Ramy niniejszego artykułu wykluczają oczywiście możliwość pobieżnego bodaj omówienia tych specjalnych problemów, składających się na zagadnienie: głos w przestrzeni. Byłoby jednak pożądanem, aby ze względu na jego aktualność — chociażby w stosunku do radjofonji — mogło być ono innym razem szczegółowiej rozpatrzone na łamach „Muzyki Polskiej". Dziś ograniczymy się do podkreślenia, że kwestja „niesie" czy „nie niesie" nie jest nietylko mniej ważną od kwestji dykcji, ale zazębia się z nią w jak najściślejszy sposób, gdyż przez dobrą artykulację zdobywa się m. i. nośność głosu. Ale nietylko nośność głosu zyskujemy przez dobrą artykulację. Stanowi ona jeden z najskuteczniejszych środków przeciw „kryciu" śpiewaka przez orkiestrę. Śpiewak dzisiejszy, skarżący się na przygłuszanie jego głosu przez brzmienie orkiestry, zapomina o tem, że sprężyście, precyzyjnie wymówiona spółgłoska przenika najgwałtowniejszy nawet akompanjament orkiestrowy, podczas gdy najsilniej zaśpiewaną samogłoskę pokryje orkiestra, niezbyt nawet głośno grająca. Na wielkie korzyści, wynikające z dobrej artykulacji, zwrócił uwagę m. i. Ryszard S t r a u s s, pisząc: „Doświadczenie moje wykazało mi, że jasność wymowy zanika w miarę jej natężenia. Każdy fachowiec — człowiek teatru — przyzna mi, że zazwyczaj na próbach, w bardzo niepomyślnych warunkach akustycznych, kiedy śpiewak markuje swą partję wobec pustej widowni, można jednak dokładnie zrozumieć każde słowo; wieczorem zaś, kiedy ten sam artysta śpiewa pełnym głosem, słychać zaledwie połowę tekstu. A więc, kochani śpiewacy, jeśli chcecie właściwie wykonać me „Intermezzo", śpiewajcie połową głosu, a wymawiajcie wyraźnie! Wówczas i orkiestra będzie grała ciszej i subtelniej, a wy nie będziecie mieli potrzeby wysilać się i nadwyrężać swych głosów" [1]).

Nie należy jednak sądzić, jakoby podane przykłady wyczerpywały

---

[1]) Ryszard Strauss: „O stylu operowym". „Muzyka", Rok II, Nr. 1.

znaczenie i rolę dykcji w kształceniu narządu głosowego oraz w wyrabianiu techniki wokalnej. W równie silnym stopniu zazębia się kwestja dobrej artykulacji z zagadnieniami wchodzącemi w skład estetyki śpiewu. Wiemy n.p., że jednym z najważniejszych czynników sztuki wokalnej, nieodzownym zwłaszcza przy wykonywaniu aryj klasycznych oraz pieśni, jest tak zw. Cantabile, będące jednym z podstawowych elementów techniki wokalnej. Otóż Cantabile przedstawia dla śpiewającego polski tekst niemałe trudności do pokonania, ze względu na właściwość naszego języka, a mianowicie na przewagę spółgłosek, które w wielkiej ilości tworzą zwykle zakończenia słów. A tymczasem szybkie i precyzyjne wymawianie skupionych grup spółgłoskowych decyduje o doskonałości wykonania jakiejś arji, a okazuje się niezbędnem przedewszystkiem w takich utworach, które nastawione są zasadniczo nie na ekspresję słowa lecz na linję melodyjną, a więc w utworach wymagających doskonałego opanowania kantyleny. Cantabile domaga się bowiem chwytania spółgłosek w trakcie artykulacji w tak precyzyjny i elastyczny sposób, aby nie występowały przy tem jakiekolwiek straty co do czasu, a więc nierówności co do tempa.

Takie zgłoski, jak n.p śćst, słzg, rttw, łwwst, kskrz, jakkolwiek mogłoby się to wydać na pierwszy rzut oka niewiarygodnem, są zgłoskami polskiej mowy, które musi śpiewak codziennie przezwyciężać w wykonywaniu polskich utworów wokalnych. Przykładów tych nie wybieramy specjalnie, lecz wyszukujemy na poczekaniu z tekstów najbardziej znanych aryj polskich, a więc „baczno-śćStefanie" (arja z op. „Straszny Dwór"), „przynió-słzgór" (arja z op. „Halka"), albo pieśni, „Czemu nu-rttwój tak zmącony" (pieśń Chopina), „wietrzykskrzydlaty", „zmieni-łwwstęgę złocistą" i t. d.

Niewątpliwie poważne te trudności artykulacyjne przyczyniły się do rozpowszechnienia wśród naszych śpiewaków fałszywego mniemania, jakoby polski język nie nadawał się do doskonałego tworzenia dźwięku wokalnego. To zaś wywołało przywiązywanie większej wagi do tonu niż do mowy w śpiewie oraz oparcie nauki śpiewu na wokalizacji oraz solmizacji, w mylnem mniemaniu, że te elementy, zresztą niekompletne, włoskiego języka stanowią treść tak zw. włoskiej metody nauczania śpiewu. Wyłączne posługiwanie się w pedagogji wokalnej głoskami solmizacyjnemi stanowi jednak przykład, jak w naszym zawodzie śpiewaczym zapoznaną nieraz bywa istota rzeczy, a na jej miejsce wkracza pusta, zużyta forma. Zgłoski solmizacyjne nie mogą wystarczać postępowemu nauczycielowi nietylko

dlatego, że nie są w nich uwzględniane ani wszystkie spółgłoski, ani nawet samogłoski, ale i dlatego, że nasze spółgłoski są wszakże zupełnie inaczej, niż włoskie, ukształtowane. Zapewne, w poszczególnych wypadkach, w początkach nauki mogą one spełniać swe zadanie, ponieważ omijają, jak wogóle język włoski, trudności artykulacyjne, jakie mamy do przezwyciężenia w języku polskim. Ale nie może ulegać wątpliwości, że „wykształcony", że „ustawiony" jedynie na tych elementach głos musi odmówić posłuszeństwa w okresie późniejszym, kiedy wymagać się będzie od niego wykonywania polskiego tekstu. Za wyjątkiem owych wyjątkowo korzystnie zbudowanych narządów głosowych, ułatwiających dobrą artykulację, większość kandydatów na śpiewaków potknie się na kwestji dykcji. Będzie ona już zawsze niewystarczająca, niedostateczna, a na jej dokształcenie będzie już zapóźno, o ile nie został wykształcony na elementach polskiego języka narząd głosowy. Doszliśmy do sedna poruszonej przez p. Śledzińskiego-Lidzkiego kwestji, a mianowicie: czy dykcja niszczy głos? Tu staje przed nami skomplikowany problem współczesnej sztuki wokalnej. Doskonałe opanowanie pod względem technicznym i duchowym odtwarzanego dzieła wymaga od śpiewaka sharmonizowania sztuki ekspresji charakterystycznej z techniką głosową, a więc psychologizującego odtwarzania tekstu literackiego i muzycznego przy równoczesnem czuwaniu nad stroną dźwiękową i nieprzekraczaniu granic i praw ludzkiego instrumentu głosowego. Pomostem, łączącym oba te elementy sztuki wokalnej, jest nienaganna artykulacja oraz prozodja. Otóż u śpiewaka, który swój głos wykształcił jedynie na wokalizach i głoskach solmizacyjnych, w tym momencie albo dykcja zawiedzie, albo, gdy się go zmuszać będzie do wyraźnego wymawiania śpiewanych przez niego tekstów literackich, odmówi wcześniej czy później posłuszeństwa głos. W historji sztuki wokalnej znajdujemy liczne i charakterystyczne tego przykłady. Taka n.p. opera wagnerowska spowodowała jedną wielką hekatombę najpiękniejszych głosów. Przyczyny tego tkwiły nietylko w tłumieniu śpiewaka przez opancerzoną blachą orkiestrę, nietylko w wielkich fizycznych wymaganiach co do wytrzymałości głosu, ale przedewszystkiem w konieczności wykonywania nieprzygotowanym do tego zadania deklamacji, podniesionej do najwyższego napięcia dramatycznego, która wytworzyła skutkiem tego fałszywy pod względem higjeny głosu i estetyki śpiewu tak zw. wagnerowski „Sprechgesang". Szczególne cechy tego śpiewu-mowy objawiają się w twardem, gwałtownem intonowaniu każdej zgłoski, za długiem zatrzy-

mywaniu się na spółgłoskach podwójnych, osłabianiem pobocznych zgłosek aż do zanikania w nich zawartości rezonansu, (przez co ten sam z dwóch zgłosek złożony wyraz, dwie różne wykazuje barwy), dalej przesadzonem zaciemnianiem tych pobocznych zgłosek, dochodzącem nawet do niewyrazistości samogłosek i t. p. Zdanie, wypowiedziane niegdyś przez Hanslicka, że „Wagner stał się niszczycielem śpiewaka i sztuki wokalnej" przetrwało wszakże do naszych czasów, chociaż tu i ówdzie pojawiali się mistrzowie-śpiewacy, którzy swą sztuką dawali dowody, że wszystkie partje wagnerowskie dadzą się wyśpiewać, ale pod warunkiem doskonałego opanowania techniki wokalnej, zarówno pod względem tonu jak i dykcji. Od pierwszego idealnego pod względem wokalnym Tristana — biorę jako przykład jedną z najtrudniejszych partyj wagnerowskich — jakim był nasz słynny rodak Jan Reszke, poprzez Winkelmanna, Urlusa do dzisiejszych Zanelli'ego, Vilkera i in., spotykamy artystów, którzy dzięki opanowaniu technicznej i duchowej strony śpiewu, wznieśli się nietylko na najwyższe szczeble sławy, ale i udowodnili, że nawet w tym „niewokalnym" Wagnerze można dokonać idealnego stopienia słowa i tonu, tak jak tego wymaga sztuka wokalna. Jak wspomnieliśmy, do tej doskonałości prowadzi jedynie droga kształcenia narządu głosowego na elementach mowy. Mylne ujęcie i zrozumienie tej zasady zaprowadziło niektórych nauczycieli niemieckich na manowce, a mianowicie wywołało u nich zapatrywanie, wprowadzane w praktykę, że można głos kształcić od samego początku na tekście literackim. Praktykę tę, mimo pozorne nieraz sukcesy, należy uznać za niebezpieczną, gdyż w najkorzystniejszych nawet warunkach (dobrze zbudowane narządy głosowe) ukażą się, prędzej czy później, smutne następstwa. Przy śpiewaniu tekstu literackiego głos wydaje wprawdzie więcej dźwięku z powodu wzmożonej przez tekst emocji, ale osiągnięte przez ćwiczenia i wokalizy wyrównanie samogłosek oraz uzyskana swoboda w śpiewaniu linji melodyjnej natychmiast wpada w szereg wynaturzeń, skoro tylko wprowadzi się w akcję słowo. Takie kształcenie dykcji jest kwiatem, który nigdy nie zamieni się w owoc.

Wspomnieliśmy, że włoskie zgłoski solmizacyjne nie mogą wystarczyć współczesnemu nauczycielowi. Niejeden z czytelników pomyśli może: jakto?! Wszakże szkoła włoska śpiewu powszechnie jest uznawaną za najlepszą, dlaczegóżby więc nie miała być i dla nas dobrą? Gdy przeglądamy bogatą literaturę, poświęconą historji sztuki wokalnej we Włoszech, to widzimy, że już w samych począt-

kach jej rozwoju, a więc na początku XVII w. nauka śpiewu zaczynała się od ćwiczeń artykulacyjnych, uwzględniających wszystkie samogłoski. Wszakże pierwszy słynny nauczyciel śpiewu Caccini podkreśla w przedmowie do swego dzieła o śpiewie „Nuove Musiche", że „tylko skończone wykonywanie wszystkich dźwięków samogłoskowych wytwarza piękny ton i pełną wyrazu wymowę". O znaczeniu dykcji w śpiewie pisze szereg uczniów Caccini'ego, jak Donati, Rogogni, Cavalieri, Zarlino, Cerone i in. W następnym okresie tak zw. Belcanta, w epoce wynaturzenia stylu dramatycznego i bezdusznej wirtuozji, zaniechano rozwijania głosu na podstawie elementów mowy, natomiast całą uwagę zwrócono nie w kierunku wynikającego literackiego tekstu uczuciowego dźwięku, lecz jedynie na formę, brawury, potęgi brzmienia. Tosi, Pistocchi, Bernacchi, przedewszystkiem jednak Porpora, Leonardo Leo i in., oto mistrzowie z epoki Belcanta, którzy jednak nie pozostawili po sobie żadnych wskazań praktycznych co do swych metod nauczania, za wyjątkiem Tosi'ego. Wiemy tylko, że uczyli śpiewu przeważnie na wokalizach i to zwykle na samogłosce A, oraz na głoskach solmizacyjnych, że artykulacji spółgłosek wcale nie kształcono, gdyż śpiewak musiał wszystko śpiewać z „uśmiechniętą pozycją ust". Nie należy jednak zapominać, że sztuka wokalna z epoki Belcanta stała w ścisłym związku z ówczesną twórczością kompozytorską, która stawiała śpiewakowi wymagania jedynie pod względem instrumentalnym. Stosunek ten musiał się zmienić, gdy opera stała się znowu literacką, gdy słowo i akcja dramatyczna, a w ślad za niemi i naturalność zaczęły uzyskiwać coraz większe znaczenie. Bezduszna wirtuozja straciła rację bytu na rzecz nowej sztuki, która poza pięknem dźwięku, zaczęła domagać się umiejętności śpiewania kantyleny przy równoczesnem opanowaniu charakterystyki deklamacyjnej, oraz szukać nowych ideałów, tkwiących w duszy ludzkiej. Jak długo muzyka wokalna była sztuką wyłącznie instrumentalną, nie związaną bezpośrednio z tekstem poetyckim, nic nie przeszkadzało śpiewakowi traktować melodję, jako arabeskę, jako pretekst do uwydatniania mistrzowstwa instrumentalnego. I dlatego budzą taką śmieszność ogłoszenia niektórych dzisiejszych nauczycieli śpiewu, podających do wiadomości, że uczą według metody Belcanta. Dziś nie wystarcza już mechaniczne syllabizowanie, wykonane najpiękniejszym nawet głosem, najlepiej wyrównanym. „W muzyce, której uczuciowa treść musi iść równolegle z poetycką treścią słowa — pisze Karol Szymanowski — stanowiącego tekst, zachowanie tych proporcyj jest podwójnie trudne. Czę-

sto miast zupełnej harmonji obu elementów (słowa i myśli muzycznej) widzimy beznadziejną walkę, w rezultacie zaś kapitulację jednego z nich, a więc bezduszną deklamację, toczącą się bezradnie po wzniesieniach i spadkach psychologicznej intonacji słowa lub muzyki. Słowo wówczas traci swą realną, pojęciową i uczuciową treść, staje się jedynie pierwszym lepszym pretekstem, mechanicznem syllabizowaniem, na którem się opiera aprioryczna forma muzyczna. Stąd stokrotne powtarzanie jednego słowa czy zdania, absurd pojęciowy i uczuciowy, możliwy do zniesienia jedynie w obcym, bodaj czy zrozumiałym, nie używanym jednak „na codzień" języku". Jak widzimy więc, wprowadzenie pierwiastków psychiki ludzkiej do interpretacji muzycznej w śpiewie, złączenie w jedno słowa i głosu, poezji i muzyki postawiło śpiewaka wobec trudnego zadania, a mianowicie wobec konieczności zharmonizowania sztuki ekspresji charakterystycznej z techniką wokalną.

Jak wspomnieliśmy wyżej, pomostem łączącym oba te elementy sztuki wokalnej, jest wymowa. Nic więc dziwnego, że jakąkolwiek przeglądniemy nowoczesną „Szkołę śpiewu" zarówno francuską, niemiecką jak i włoską, przekonywujemy się, że kształcenie narządu głosowego wychodzi z elementów języka, że od pierwszej niemal lekcji przygotowuje się już podstawy do wyrobienia artykulacji, a w dalszem następstwie dykcji. Sztuka wokalna, będąca idealnem stopieniem słowa i tonu, objawiająca się z punktu widzenia artystycznego jako najdoskonalsza możność organu głosowego, którą nazwaliśmy techniką ,tkwi więc korzeniami w narodowym pierwiastku, czyli w mowie. Od niej nieda się bowiem oddzielić technicznych elementów tej sztuki wokalnej. Nasuwają się niejednemu czytelnikowi wątpliwości, czy techniczne elementy śpiewu polskiego będą mogły wytrzymać próbę z doskonałą, swobodną, łatwą, przez całe generacje odziedziczoną i umocnioną dyspozycją artystyczną ludów romańskich, a w szczególności Włochów. Zapewne, polski język, w porównaniu n.p. z włoskim, przedstawia w śpiewie niemałe do pokonania trudności. Łączyć tak słowa z tonem, aby z tego powstawał piękny śpiew, jest zadaniem trudnem, a może nawet trudniejszem, niż sztuka tworzenia tonu. Z tem większą więc konsekwencją i starannością należy oprzeć polską pedagogikę wokalną na elementach polskiej mowy.

Dobiegliśmy do końca. Zdaję sobie sprawę, że w powyższych — może nieco przydługich, ale koniecznych — wywodach wiele kwestyj pominąłem, wiele uprościłem, zwłaszcza jeśli chodzi o proble-

my z dziedziny interpretacji. Nie poruszyłem więc np. kwestji prozodji, nie podkreśliłem możliwości wyzyskiwania spółgłosek, jako środka malarskiego i t. d. Najbardziej nawet ścieśnione przedstawienie tych problemów musiałoby rozszerzyć niniejszy artykuł do rozmiarów uniemożliwiających umieszczenie go w „Muzyce Polskiej". Dla omówienia tego zagadnienia znajdzie się później może trochę miejsca w naszym Kwartalniku, tembardziej, że rozpatrywanie zagadnień interpretacji jest zadaniem wdzięczniejszem, które pociąga więcej, niż roztrząsanie pozornie suchych problemów kształcenia narządu głosowego. Wszakże natura naszego instrumentu głosowego, wraz z jego odczuciami zmysłowemi i przedstawieniami, sprzeciwia się wyłącznemu traktowaniu głosu, jako aparatu mięśniowego. Sztuka wokalna jest światem opierającym się na dwóch biegunach: jeden z nich, to dary natury, to ludzki organizm, drugi, to wymagania sztuki, dzieł wokalnych wraz z ich bogactwem i problemami. Natura i osobowość śpiewaka mogą się tylko rozwinąć na stylistycznych właściwościach leżącego przed nim dzieła sztuki. Im jaśniej i ostrzej zarysowane wejdą w jego świadomość, tem więcej będą mogły wykazać na nim swą kształtującą i twórczą siłę.

Kraków—Katowice, dn. 9 grudnia 1935.

Franciszek Brzeziński.

O ZADANIACH KRYTYKI MUZYCZNEJ.

Krytyka, jako jeden z działów publicystyki, nieraz już wywoływała protesty i zarzuty — zarówno ze strony artystów, jak i publiczności. Artyści najczęściej zarzucają krytykom, że — nie będąc sami artystami — nie powinni dawać nauk tym, którzy całe swe życie sztuce poświęcili, ani tembardziej być ich sędziami. W zasadzie nie mają oni racji, bo można znać się doskonale na rzeczach, których się osobiście nie wykonywa, — ba, czasem nawet lepiej od samych wykonawców. W praktyce jednak zbyt często, niestety, krytycy nie posiadają istotnie odpowiednich kwalifikacyj; pouczenia zaś, dawane artystom, są przeważnie bezcelowe, bo rzadko wywierają skutek, a niekiedy — gdy chodzi o artystów starszych, pełnych zasług lub z ustaloną sławą — bywają poprostu nie na miejscu.

Innego rodzaju są zarzuty, czynione krytyce przez publiczność: „Jak tu wierzyć recenzjom" — powiadają czytelnicy — „skoro tę samą rzecz jeden krytyk chwali, a drugi gani? Jak ufać ich znawstwu, skoro jedni przepowiadają młodemu artyście świetną przyszłość lub nowemu dziełu trwałe powodzenie, a inni wprost odwrotnie, i skoro jedni i drudzy tak często się mylą?" Tu znów publiczność bądź zupełnie niema racji, bądź wymaga za wiele. Niema racji, gdy żąda, aby wszyscy krytycy byli jednego zdania, bo sąd estetyczny jest rzeczą smaku, — smak zaś może być jedynie osobisty, indywidualny; żądać zatem, aby wszyscy krytycy mieli ten sam smak, to żądać, aby go nie mieli wcale. Publiczność wymaga za wiele, jeżeli chce, aby krytycy nie mylili się nigdy w swych sądach i przewidywaniach. Krytyk może się mylić, jak każdy inny człowiek; zresztą opinja jego nie jest wyrokiem sądu najwyższej instancji: ujemne sądy krytyków nie są w stanie na dłuższy czas usunąć w cień artysty o rzetelnym talencie lub pogrzebać na za-

wsze dzieła prawdziwie wartościowego; podobnie jak przesadne pochwały i niezasłużone protekcje mogą jedynie przejściowo wywrzeć pewien skutek. Czas jest w tych rzeczach najlepszym sędzią.

Jeżeli chodzi o stawianie horoskopów na przyszłość, to przedewszystkiem zaznaczyć trzeba, że wogóle przepowiednie nie należą do obowiązków recenzenta i krytyka. Nie bierzemy wszelako za złe krytykom tej niewinnej zabawy; wszak nie dziwimy się amatorom lub znawcom koni, gdy — przyglądając się bezinteresownie wyścigom — przepowiadają rezultat gonitwy; jest w tem pewna satysfakcja dla krytyka, gdy po wielu latach może wykazać, że poznał się na talencie jakiegoś artysty od jego pierwszego debiutu lub że odrazu trafnie ocenił wartość jakiegoś dzieła. Potwierdzenie przez czas opinji krytyka wzmacnia przecież jego autorytet wobec publiczności.

Skoro jednak punkt ciężkości krytyki estetycznej nie leży ani w pouczaniu artystów i wystawianiu im cenzurek, ani w apodyktycznem wygłaszaniu sądów i przepowiadaniu przyszłości, to *do czego potrzebna jest krytyka? jakie jest jej właściwe zadanie? czego ma prawo oczekiwać od niej czytająca publiczność?*

Zacznijmy od ostatniego pytania, pozostawiając wszakże poza nawiasem tych czytelników, którym sprawia przyjemność, gdy krytyk kogoś *„porządnie zerżnie"*, albo komuś złośliwie dokuczy; mówią wtedy, że ma *„cięte pióro"* i *temperament;* są to zapewne ci sami czytelnicy, którzy lubują się w sensacjach kryminalistycznych i brutalnych polemikach, jakich im pewnego rodzaju prasa dostarcza. Nam chodzi o publiczność kulturalną, o ludzi miłujących sztukę lub choćby tylko zdolnych zainteresować się nią. Część tej publiczności, uczęszczająca do teatrów, na koncerty i wystawy, lub czytająca świeżo wydane dzieła literatury, pragnie porównać swe osobiste wrażenia z wrażeniami krytyka - znawcy w tem przekonaniu, że potrafi on lepiej od nich *zanalizować* odebrane wrażenia, lepiej je *wyrazić* i lepiej sąd swój *uzasadnić.* Są inni, którzy — nie mając możności lub ochoty być konsumentami całej spółczesnej produkcji artystycznej, oczekują, aby ktoś, na czyjem zdaniu można polegać, poinformował ich o wartości tej produkcji, aby uczynił za nich wybór, aby wskazał im, na co mają zwrócić szczególną uwagę. Są wreszcie tacy, którzy poprostu pragną jedynie *wiedzieć,* co się dzieje w świecie sztuki, — mieć pojęcie o panujących w tej dziedzinie prądach, kierunkach, teorjach — i żądają, aby im ktoś kompetentny opowiedział o tem w sposób interesujący i przystępny.

Z tego wynika odpowiedź na pytanie drugie: „jakie jest zadanie krytyka", a zarazem na pierwsze: „do czego krytyka jest potrzebna".

Krytyk najlepiej spełnia swe zadanie, gdy dzieli się z czytelnikami szczerze i uczciwie własnemi wrażeniami, gdy umie je zanalizować i wyrazić w sposób jasny i dla wszystkich zrozumiały, gdy potrafi pobudzić czytelników do pomyślenia nad tem, co czytali, widzieli lub słyszeli, — gdy wreszcie umie czasem przy okazji powiedzieć coś ciekawego z dziedziny danej sztuki, rozjaśnić pewne pojęcia lub teorje i obudzić przez to większe dla sztuki zainteresowanie.

Czyż potrzeba dodawać, że tak pojęta krytyka jest pożyteczna dla kultury estetycznej społeczeństwa, — że przyczynia się do podniesienia frekwencji na koncertach, widowiskach teatralnych i wystawach dzieł sztuki, do kupowania nut, książek i obrazów, do dyskusji na zebraniach towarzyskich, — słowem do ożywienia ruchu artystycznego?

Jeżeli w ostatnich czasach tak często słyszy się utyskiwania na zobojętnienie publiczności dla spraw artystycznych, to w dużej mierze winna jest temu prasa, poświęcająca niepomiernie więcej miejsca sportom i sensacjom kryminalistycznym, niż sztukom pięknym, i nie zawsze umiejąca znaleźć odpowiednie pióra, któreby umiały zająć czytelników sprawami artystycznemi i przyczynić się do wykształcenia ich smaku.

Ów często powtarzany aforyzm: „La critique est aisée et l'art est difficile" („Krytyka jest łatwa a sztuka trudna") zawiera prawdę, gdy bywa stosowany do profanów, wygłaszających sądy o rzeczach, na których się nie znają; da się też zastosować i do tych (niestety zbyt licznych) krytyków, o których wyraził się niegdyś Lavignac (prof. konserw. paryskiego), że „mniemają posiadać prawo sądzenia wszystkiego z tej racji jedynie, że dorwali się do pióra, a gotowi są podjąć się dziś krytyki muzycznej, jutro literackiej, pojutrze sztuk plastycznych, byleby zatrzymać w ręku to pióro, które najczęściej przypomina *pióro gęsie*". W istocie jednak krytyka — taka, jaką być powinna i jaką bywa niekiedy w rękach ludzi powołanych — musi snać nie być rzeczą „łatwą", gdyż znacznie mniej było na świecie dobrych krytyków, niż dobrych artystów.

W szczególności zaś krytyka muzyczna, którą tutaj głównie mamy na względnie, wymaga tylu zalet, połączonych w jednej osobie, że doprawdy dziwić się nie można, gdy wśród recenzentów, piszących o muzyce w niezliczonych organach prasy, znajdujemy tak niewielu, posiadających najniezbędniejsze warunki do uprawiania tego działu publicystyki. Warunki te są następujące:

Po 1-sze *Muzykalność* — wrodzona i rozwinięta w atmosferze wysokiej kultury, — obejmująca (obok szczerego zamiłowania i wyrobio-

nego smaku) zdolność subtelnego odczuwania rytmu, taktu, tempa, melodji, harmonji i polifonji, w połączeniu z pamięcią muzyczną. Bez tego kardynalnego warunku wszystkie pozostałe nie mają żadnego znaczenia.

2-gi warunek: *Wykształcenie* muzyczne — conajmniej takie, jakie powinien posiadać poważny kompozytor, — a więc znajomość teorji i historji muzyki, umiejętność gry na fortepianie oraz czytania nut samym wzrokiem i orjentowania się w partyturze orkiestrowej, tudzież pewne pojęcie o śpiewie i instrumentach.

War. 3-ci: *Erudycja* muzyczna, t. j. znajomość utworów muzycznych w jaknajszerszym zakresie oraz literatury, traktującej o sprawach muzycznych; dzieła największych mistrzów epoki klasycznej i romantycznej powinien krytyk znać gruntownie.

Te 3 warunki w połączeniu dają dopiero możność orjentowania się w stylu, formie i charakterze kompozycji, — odróżniania epok, narodowości i szkół, — poznawania w nieznanem dziele autora a nawet niekiedy okresu jego twórczości, — ustalania podobieństw i wpływów, — słowem tego, co można nazwać *„djagnozą muzyczną"*.

War. 4-ty: *Doświadczenie*, które w danym wypadku określić można wyrazem „bywalstwo". Do krytyki *wykonania* dzieł nie wystarcza znajomość muzyki z nut i książek; jedynie ten, kto wiele muzyki *słyszał*, i to w najlepszem wykonaniu w różnych krajach, na różnych scenach i estradach, — kto posiada długoletnią praktykę tego rodzaju, — ma możność stosowania słusznej miary przy ocenie wykonania, i jedynie taka praktyka uchronić może krytyka z jednej strony od przesadnych wymagań, z drugiej od zadawalania się miernotą.

War. 5-ty: *Krytycyzm*. O ile trzy poprzednie warunki (t. j. wykształcenie, erudycja i doświadczenie) dadzą się nabyć, o tyle krytycyzm (podobnie jak muzykalność) jest zdolnością wrodzoną, do której udoskonalenia tamte trzy są niezbędne, bez której jednak same nie wystarczają. Jest to zdolność zdawania sobie sprawy z faktów i wrażeń, rozróżniania ich, kojarzenia, porównywania i definjowania, wreszcie wydawania samodzielnego sądu i wysnuwania logicznych wniosków.

Połączenie powyższych 5-ciu warunków stanowi dopiero to, co nazywamy *„znawstwem muzycznem"*.

War. 6-ty: *Zalety pisarskie*. Nie chodzi tu o wybitny talent literacki, jakim odznaczali się sławni krytycy, których pisma przeszły do potomności. Talent taki jest wielce pożądany dla dobrego krytyka, gdyż zjednywa mu czytelników, a więc rozszerza jego wpływ kształcący na publiczność; nie można jednak uważać takiego talentu za warunek ko-

nieczny. Natomiast można i należy wymagać od każdego publicysty, aby umiał jasno formułować swe myśli, — aby styl jego nie był pretensjonalny, przeładowany wyrazami technicznemi, ani też nudny, banalny lub zgoła trywjalny.

War. 7-my: *Względność* — co dawniej nazywano „ludzkością" lub „wyrozumieniem". Ilekroć krytyk zmuszony jest wypowiedzieć ujemny sąd o produkcji żyjącego artysty (a bywa to niekiedy obowiązkiem), powinien to uczynić w formie przyzwoitej, poważnie i rzeczowo, bez dowcipów, złośliwości, insynuacji i przytyków osobistych — uwzględniając, o ile można, niepomyślne dla artysty okoliczności, jak np. choroba, trema, zły instrument i t. p. Krytyka obrażająca jest poprostu nieszlachetnością, gdyż dotknięty nią artysta nie może się bronić tą samą bronią. Względności i uprzejmości nie powinien jednak krytyk posuwać tak daleko, aby chwalić miernotę lub tolerować objawy, które wprost za szkodliwe ze stanowiska kultury uważa.

War. 8-my: *Uczciwość.* Jest to warunek tak elementarny, że wydaje się rzeczą zbędną o nim mówić. Należy wszelako podkreślić (ponieważ nie wszyscy zdają sobie z tego sprawę), że *nieuczciwy* jest nietylko krytyk przedajny, ale i taki, który chwaląc lub ganiąc powoduje się interesem osobistym. W szczególności zaś wyzyskiwanie krytyki dla t. zw. „porachunków osobistych" powinno być przez opinję publiczną piętnowane, jako czyn niehonorowy; zasadniczo bowiem czyn taki nie różni się od postępku sędziego, który zapomocą wyroku wykonywa akt zemsty prywatnej, lub lekarza, który dla celów ubocznych szkodzi zdrowiu pacjenta. Krytyk — podobnie jak lekarz lub sędzia — może popełnić omyłkę, ale należy wymagać od niego bezwzględnie *dobrej wiary.*

War. 9-ty: *Brak uprzedzeń* Nieuczciwością nazwaliśmy stronność świadomą; tutaj chodzi nam o stronność mimowolną, wynikającą ze skłonności do uprzedzania się. Oprócz dobrej wiary krytyk winien posiadać te właściwości charakteru i umysłu, które czynią człowieka zdolnym do uniezależnienia sądu od sympatji lub antypatji względem osób, stronnictw lub narodowości, a nawet — gdy chodzi o sztukę — względem prądów, szkół lub rodzajów w samej sztuce. Oczywiście sąd krytyka nie będzie nigdy zupełnie objektywny, niema bowiem w dziedzinie estetyki kryterjów ściśle objektywnych; chodzi jedynie o zdobycie się na *sprawiedliwą* ocenę talentu i zasługi. Krytyk nie potrzebuje taić upodobań własnych, — może z entuzjazmem propagować to, co za dobre uważa, lub jawnie zwalczać, co mu się złem wydaje; ale nie posiada właściwej kwalifikacji, jeśli jest *sekciarzem,* czyli fanatykiem,

zaślepionym w swej dogmatyce, lub *pedantem*, trzymającym się uparcie pewnej doktryny, — jeśli wreszcie ulega łatwo prądom mody, wpływom, uprzedzeniom, nastrojom, zmianom humoru i t. d. A zatem: *jaknajszerszy widnokrąg* w sztuce i *zrównoważony umysł i charakter* — oto dwie ważne zalety, poręczające sprawiedliwość sądów krytyka. Pożądane też jest, aby wrażliwość krytyka nie była przytępiona przez znużenie, przesyt, chorobę lub inne okoliczności, wpływające na usposobienie i mogące wypaczyć sprawiedliwy sąd.

War. 10-ty: *Sumienność* — inaczej mówiąc, poważny stosunek do obowiązków. Krytyk powinien starać się o dokładne poznanie dzieł, o których ma wygłosić sąd, zwłaszcza gdy chodzi o utwory, do których objęcia nie wystarcza jednorazowe usłyszenie lub pobieżne przejrzenie nut; przedewszystkiem zaś nie powinien formować sobie „własnej opinji" na zasadzie poglądów, wyczytanych w książkach lub zasłyszanych, albo — co gorsza — wygłaszać sądu o tem, czego wcale nie zna.

Takie są — w krótkim zarysie — *zadania i warunki* dobrej krytyki muzycznej.

Dr. Jerzy Freiheiter.

O DROGĘ DO „NOWEGO" SŁUCHACZA

(Z problemów socjologji radja).

Wszystkie zagadnienia programowe radja sprowadzają się ostatecznie do jednego naczelnego problemu, któremu na imię: *nowy słuchacz*. Pojęcie to, rozumiane w najrozleglejszem znaczeniu, oznacza właściwie każdego słuchacza radja o tyle, że znalazł się on w nowych warunkach psychologicznych przeżywania dzieła sztuki, innych, niż dawny słuchacz i widz z sali koncertowej, teatralnej, odczytowej. Zacieśnijmy jednak zakres tego pojęcia i odnieśmy je w tym artykule do tej olbrzymiej rzeszy słuchaczów, którzy przed radjem nie pozostawali w żadnym (ewentualnie tylko w bardzo dorywczym) kontakcie z dziełem sztuki. Takie postawienie kwestji ogromnie ułatwi podejście do problemu, a ma swą głębszą rację w tem, że słuchacz, nienależący do tej nowej grupy odbiorców sztuki, mający za sobą wiele przeżyć artystycznych poza radjem, traktować musi dźwięki, wydawane przez głośnik, z natury rzeczy jako surogat, mniej lub więcej doskonały. Radjo nie może temu słuchaczowi zastąpić w zupełności przeżycia artystycznego, które łączyło się z momentem wizualnym, a może mu chyba dać nowe przeżycia. Nawet, gdyby techniczne warunki odbioru stały się skończenie doskonałe, a dział twórczości specyficznie radjowej zupełnie wykształcił nowe formy i stworzył arcydzieła — to byłyby to wartości, wprawdzie już niemniejsze, ale oczywiście inne, różne od sztuki poza-radjowej.

Dla nowego słuchacza w naszem ściślejszem znaczeniu jest radjo *wyłącznym* światem sztuki. Stosunek nowego słuchacza do dzieła sztuki jest, z natury rzeczy, zupełnie inny, odmienny od sposobu reagowania słuchacza, który odbiera audycję „obciążony" wykształceniem i balastem kategoryj poza-radjowych. Dawnego słuchacza kształciła szkoła,

przeznaczając wychowanków do społecznej warstwy „inteligencji"; szkoła ponosi przytem pośrednio wiele winy za powstawanie snobizmu. Przygotowaniem do słuchania muzyki nie zajmowała się szkoła ogólnokształcąca wogóle; dlatego jest wśród inteligencji tak nieproporcjonalnie mało, w porównaniu z literaturą i sztuką, zrozumienia dla muzyki, i tak nieproporcjonalnie dużo snobizmu. Wśród odbiorców audycji radjowej jest typ snoba chyba wykluczony. Stosunek słuchacza do audycji jest bezwzględnie szczery; istnieje tylko albo prawdziwe zainteresowanie i przeżywanie dzieła sztuki, albo — brak wszelkiego z niem kontaktu. Jeśli radjo potrafi w przyszłości rozwinąc w najszerszych warstwach to prawdziwe zainteresowanie sztuką, spełni szczytną misję; jeśli nie — to chybiona będzie cała dotychczasowa praca radjofonji.

Aby znaleźć wytyczne dla pracy radja, mającej wywołać u nowego słuchacza szczere zainteresowanie muzyką, przeżywanie jej arcydzieł, zastanówmy się wpierw, kim był dawny słuchacz z sali koncertowej, na czem polegało jego wykształcenie muzyczne, nabyte w szkole muzycznej, na jakiej drodze mógł on dojść do umuzykalnienia? Ten punkt wyjścia dla naszych rozważań tłumaczy się tem, że nawet uświadomienie sobie, iż pewne ścieżki wiodą na manowce, znacznie ułatwia odnalezienie właściwej drogi. Założeniem i dążeniem szkoły muzycznej jest wykształcenie producenta, a nie konsumenta muzyki. W tym kierunku nastawiony jest cały plan pracy w tej szkole. choć tylko nieliczni uczniowie zostaną artystami, a z olbrzymiej większości powstaną kadry odbiorców muzyki. Cała praca szkoły muzycznej idzie po linji przyswojenia uczniowi fachowych umiejętności, przedewszystkiem na drodze treningu palców, przegubów, ramion, wzgl. krtani, czy (przy instumentach dętych) języka i oddechu, następnie w dziedzinie t. zw. teorji przez zaznajomienie ucznia z wiadomościami, koniecznemi do *aktywnego* wykonania muzyki, od pisma nutowego począwszy, aż do zasad konstrukcji dzieła.

Uczeń szkoły muzycznej, który doszedł już do wyższych jej klas, staje się przez kilkuletni kontakt z muzyką, aktywnie przez siebie wykonywaną, często prawdziwie muzykalnym, umie widzieć w muzyce ponad akrobatyką palców i schematami teoretycznych prawideł — sztukę, odczuwać jej pulsujące życie, choć zazwyczaj nie zdaje sobie sprawy z samej istoty przeżycia muzycznego. Ci, którzy wynieśli ze szkoły muzycznej tylko rozwinięte mięśnie palców, którzy widzą tylko znaki pisma nutowego, a nie odczuwają życia między tonami, tworzą podstawy dla kadr snobów.

Jasne jest, że cele muzycznego wykształcenia nowego słuchacza radjowego są zupełnie inne, zaczem inne zupełnie drogi ku tym celom prowadzić muszą. Kardynalnym błędem radjofonji jest dotychczasowe kroczenie właśnie po tej samej, z zawodowej szkoły muzycznej przejętej drodze, oczywiście ogromnie skróconej i już choćby tylko z tego powodu bez większej wartości w odniesieniu do osiągniętych wyników [1]). Różne kursy umuzykalniające (w światowej i w polskiej radjofonji), zaznajamiały więc słuchacza z alfabetem muzycznym, z rodzajami gam, z włoskiemi określeniami, używanemi w muzyce, słyszeliśmy odczyty o życiu kompozytorów, mówiono nawet przedwcześnie, zupełnie nieprzygotowanemu słuchaczowi, o konstrukcji formy sonatowej i t. d. We wszystkich takich wypadkach widać w każdym razie chęć zbliżenia słuchacza do muzyki podejściem od strony muzyki; dążenie, w samem założeniu zupełnie słuszne, brało fałszywie za punkt wyjścia zewnętrzny aparat, którego uczono w zupełnie odmiennych warunkach w szkole muzycznej. Odczyty „muzyczne", poetyzujące kwiecistemi przenośniami i porównaniami, mówiące o wszystkiem innem prócz — muzyki, są szkodnikiem kulturalnym; w antyspołecznym prelegencie tego typu nie widzę najmniejszej dążności do zbliżenia słuchacza ku muzyce.

Nie znaleziono trudnej drogi, wiodącej nowego słuchacza do prawdziwego rozumienia, t. j. przeżywania muzyki. Dawny słuchacz osiągał ten cel zazwyczaj drogą okrężną, przez długoletni kontakt z muzyką; radjo musi dla nowego słuchacza znaleźć nową, krótszą drogę. Spróbujmy ją odszukać, zdając sobie wpierw sprawę z istoty przeżywania muzyki. Bynajmniej nie jest zadaniem tego artykułu kusić się o nową definicję treści w muzyce i rozważać ten wciąż jeszcze nierozwiązany bez reszty problem estetyki muzyki; nie będziemy się zastanawiali również nad tem, czy rozwiązanie tego zagadnienia bez reszty, t. zn. określenie słowami irracjonalnej istoty muzyki, jest wogóle możliwe. Na tem miejscu wystarczy stwierdzić, że najistotniejszym składnikiem przeżycia muzycznego jest *odczuwanie napięć* i sił, działających w dziele muzycznem, że więc istotną treścią utworu muzycznego są ciągle różne napięcia i ich wyładowania. Każde ogniwo, każdą cząstkę utworu muzycznego cechuje jej tylko właściwe napięcie, które dąży do wyładowania. *Rozwinięcie poczucia napięć* w muzyce musi być *podstawą pracy radja nad nowym słuchaczem.*

---

[1]) Prowadzone w bieżącym sezonie przez prof. B. Rutkowskiego „Rozmowy muzyka ze słuchaczem radja" nie są tu oceniane, ponieważ znajdują się w toku.

Do „rozumienia" muzyki, do jej przeżywania nie doprowadzą słuchacza wiadomości o alfabecie muzycznym, o strukturze gam i t. p., a tylko poznanie żywych praw i sił, działających w muzyce. Radjo musi nauczyć *słuchania* muzyki, musi ukazać drogę do *emocjonalnego* śledzenia i odczuwania napięć, musi wychować *aktywnego słuchacza,* dla którego muzyka nie będzie jeno „łechtaniem" ucha. Mając teraz ten jasno wytknięty cel, nie trudno już o znalezienie drogi, doń prowadzącej. Ukażmy słuchaczowi na żywym dźwięku napięcia *w melodji,* śledząc je w rozbudowie melodji z najmniejszej komórki muzycznej, motywu. Do roli *harmonji* w muzyce podchodzimy od muzyki klasycznej, wskazując i śledząc uwydatnianie harmonją napięć melodji. W związku z harmonją przeciwstawimy dur i moll: podejście tego zagadnienia od strony harmonji jest znacznie łatwiej dostępne „nowemu" słuchaczowi, niż od strony melodji. Na podanej drodze dochodzimy do coraz większych form, śledząc napięcia ich cząstek i części, a więc aktywnie przeżywając muzykę.

Praca nad „nowym" słuchaczem, oparta na podanej bazie, może zainteresować nowem podejściem do muzyki także „dawnego" słuchacza, który dotąd nieświadomie odczuwał napięcia muzyki. (Projekt musiałby być realizowany, oczywiście, systematycznie; ale już praca w tym kierunku, którą w r. 1932 mogłem tylko dorywczo w zasięgu lwowskiej rozgłośni podjąć, dowiodła odpowiedziami słuchaczów na stawiane pytania — słuszności obranej drogi. Wyznaję, że żaden sukces pedagogiczny nie sprawił mi tyle radości, jak te zadania zupełnych laików, którzy po kilku pogadankach mogli nadesłać trafne analizy np. chopinowskiego preludjum e moll, wskazując wzajemny stosunek i rolę obu 8-taktowych okresów tej kompozycji).

W narodzie polskim, posiadającym takie bogactwo bezcennych skarbów w folklorze, drzemie niewątpliwie głęboka muzykalność; obudzenie jej, zbudowanie kultury muzycznej na nowych, mocnych fundamentach społecznych jest głównym obowiązkiem Polskiego Radja.

Jerzy Orzechowski.

DYSPROPORCJE, KOMUNAŁY...

I.

Wrodzony autorowi optymizm nie pozwala mu pisać „na gorzko", choć obserwacje, któremi chce się podzielić z czytelnikami, nie są zbyt słodkie. Nie probuje zamknąć ich w okrągłą całość artykułu, lecz przedstawia migawkowy bigosik refleksyj, jakie mu nasuwa rozmyślanie „o stanie dzisiejszej sztuki polskiej w ogólności, ze specjalnem uwzględnieniem muzyki".

I. Być może nie powinienem zabierać głosu w sprawach alpinistyki, która jest sprawą piękną dla turysty, może nawet pożyteczną dla nauki, mnie natomiast najzupełniej obca. Niedawno polska ekspedycja wysokogórska „zdobyła" kilka szczytów Kaukazu. Coprawda nie były to szczyty niezdobyte, ekspedycje sowieckie całemi bataljonami „zdobywają" szczyty kaukaskie. Niewątpliwie dla nauki polskiej było sprawą pierwszorzędnej wagi i pilności poczynienia „odnośnych" spostrzeżeń na tychże szczytach. Mimo to nie mogę się jakoś oprzeć wrażeniu, że szczyty Kaukazu mogłyby jeszcze poczekać, tembardziej, że miła ta przejażdżka coś niecoś jednak kosztowała.

Mamy w Polsce prawdziwe skarby sztuki ludowej. Stroje, pieśni, snycerstwo, ceramika. Wytwory fabryczne wypierają artystycznie ujęte przedmioty codziennego użytku. Tandetne miejskie ubranie zamienia dawny strój ludowy. „Szlagier" uparcie kolportowany przez radjo spycha w cień pieśń ludową; zamiast bogatego języka regjonalnej muzyki wprowadza i każe śpiewać wstrętnym międzynarodowym żargonem, m o d n y m! Jeszcze kilka lat, a zamilknie i zszarzeje wieś. I choć muzea regjonalne walczą z brakiem pieniędzy i nie mogą zaopatrywać się w ginące już zabytki, choć na archiwum pieśni ludowej, oparte na naukowych podstawach, brak jest pieniędzy — najpierw wdrapujmy się na Kaukaz!

II. Filharmonja Warszawska od lat zgórą trzydziestu trwała, jako ostoja muzyki symfonicznej. Dzięki niej zapoznawaliśmy się z muzyką zachodu, dzięki niej słyszeliśmy pierwsze wykonania kompozycyj Karłowicza, Szymanowskiego, Różyckiego, dzięki niej młodzi nasi kompozytorowie mogą słyszeć swe dzieła, nietylko oglądać je na papierze. Nie będę wchodził w bolesne przyczyny tego faktu, ale muzycy Orkiestry Filharmonijnej głodują!

O kilka ulic od Filharmonji wznosi się (ongiś) przybytek Opery Polskiej, wsławiony imieniem Moniuszki. Dobre widowiska operetkowe przeplatają się tam kiep-

skiemi przedstawieniami operowemi. Kosztuje to 340.000 rocznej subwencji. 10% tej sumy uratuje Filharmonję!

III. Nowopowstałe Państwo Polskie nie było znane zagranicą. Należało rozwinąć propagandę, aby i „postronni narodowie" poznali dorobek nasz na każdem polu, którymby można się poszczycić. Przyznać należy, że robi się dużo w tym kierunku i nieraz szczęśliwie. Do kwiatków specjalnego rodzaju należą jednak t. zw. sportowe spotkania międzynarodowe. Już nietylko „reprezentacje" jeżdżą i bywają bite, ale lada klubik sportowy uważa sobie za obowiązek wyjazd zagraniczny i reprezentuje tam Polskę jako t. zw. dostarczyciel punktów. Zadość się ambibcji staje no i dość się pieniędzy wydaje.

Kiedy w roku zeszłym uczniowie konserwatorjum warszawskiego wybierali się na Łotwę, na zaproszenie ryskiego konserwatorjum, zaledwie znalazło się trochę pieniędzy na drogę. Przywieźli ze sobą entuzjastyczne recenzje prasy, zachwyt publiczności i dumę polskiego społeczeństwa, której wyraz dało poselstwo polskie. Wątpię, żeby ten odosobniony fakt powtórzył się, bo na to niema pieniędzy!

IV. Z tym sportem bywa rozmaicie, stąd też niech i Muzyka Polska ma zaszczyt napisania słów paru o tym benjaminku naszego p. t. społeczeństwa. Jeden z przywódców ruchu sportowego wyraził się kiedyś w oficjalnem przemówieniu, że poto są boiska i kluby sportowe, aby mniej było więzień i szpitalów. Piękna to maksyma. Ale czytuję skrupulatnie wiadomości sportowe (lektura bardzo pożyteczna) i niestety wciąż czytam, jak z boisk zabierają ludzi... do aresztu i szpitala. Coś tu nie funkcjonuje, jak sądzić należy, samo boisko nie uchroni przed bójką i kozą. O „kalokágatio" byłaś jednak mądrą rzeczą! Łączyłaś w sobie dwa pierwiastki, jeden z nich w podróży przez wieki zginął. Dziś chcemy być tylko... piękni!

Czas najwyższy już nie wymagać, ale żądać, aby każdemu złotemu, wydanemu na sport, odpowiadał złoty na potrzeby kulturalne społeczeństwa, aby każde boisko miało za równowagę salę tetatralną czy świetlicę, a każdemu klubowi sportowemu odpowiadał chór czy zespół amatorski. Dopóki tego nie będzie, piękne słowa, wypowiedziane niedawno z trybuny sejmowej o doniosłości spraw kultury dla państwa skłonni będziemy włożyć... między komunały.

SPRAWOZDANIA.

Dr. Jerzy Freiheiter.

Z WSPÓŁCZESNEJ LITERATURY POLSKIEJ.

MUZYKA ORKIESTROWA.

Dzisiejsza twórczość polska jest coraz bogatsza w dzieła orkiestrowe. Ale mało partytur zostało wydanych drukiem, co jest zrozumiałe wobec stosunkowo małego zapotrzebowania; większość dzieł wykonuje się z rękopisu, a nawet wydaje się w rękopisach, wypożyczanych przez nakładcę, dla celów wykonawczych (w Universal — Edition, Wiedeń, wydane są w ten sposób trzy symfonje i koncert fortepianowy Kofflera). Szereg wartościowych partytur nie może dlatego tu być uwzględniony; dla przykładu wymienię niewydane, tak cenne inwencją i techniką „pieśni japońskie" Maklakiewicza, lub tyle innych partytur, czy wydaną wprawdzie, ale w rękopisach twórczość symfoniczną Kofflera.

Z partytur Kofflera ukazały się dotąd w druku tylko warjacje op. 9; zaś Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej wydało „Małą symfonję góralską" *Kondrackiego*. Na podstawie tego małego wycinka naszej dzisiejszej twórczości orkiestralnej trudno oczywiście kusić się o syntetyczny obraz jej dążeń.

Józef Koffler: 15 warjacyj szeregu 12 tonów na orkiestrę smyczkową, op. 9. Editions Maurice Senart, Paris 1933.

Tą samą liczbą opusu oznaczył kompozytor identyczne, przedtem (1928) wydane warjacje fortepianowe. Porównanie obu redakcyj tego samego dzieła każe uznać partyturę orkiestralną warjacyj za ostateczną krystalizację dzieła. Partytura nie jest transkrypcją muzyki fortepianowej, lecz, przeciwnie, raczej zrealizowaniem często orkiestralnej koncepcji w dziele fortepianowem o wdzięcznej przytem pianistycznej fakturze. Jest to aż nadto zrozumiałe, gdy weźmiemy pod uwagę tak charakterystyczny dla Kofflera, polifoniczny sposób myślenia *). Polifonja nie może w układzie fortepianowym z natury rzeczy tak plastycznie wystąpić, jak w orkiestrze; równoczesność akcyj, rozgrywających się na kilku płaszczyznach głosów, musi na fortepianie nierzadko ograniczyć się tylko do zaznaczenia, Koffler wykorzystuje teraz w całej pełni możność orkiestry ujawnienia i podkreślenia tych

*) Por. „Muzykę Polską", zesz. VI, str. 142.

wszystkich splotów polifonicznych. (Ponieważ forma, konstrukcja dzieła była już w „Muzyce Polskiej" omawiana łącznie z resztą dotychczasowego dorobku fortepianowego Kofflera, rozpatrywać teraz będziemy przedewszystkiem szatę orkiestralną i ewentualne różnice obu wydań).

Już na pierwszy rzut oka uderza w partyturze Kofflera ogromne zróżniczkowanie barw w orkiestrze smyczkowej, rozporządzającej wszak z natury stosunkowo małemi możliwościami pod tym względem. Śledząc twórczość Kofflera, idącą, jak stwierdziliśmy w muzyce fortepianowej *), po linji klasycystycznych dążeń, stajemy przed niespodzianką: klasycysta stał się wprost — kolorystą. Jasne jest przy imponującej technice kontrapunktycznej Kofflera i linearnej fakturze, że nie jest to kolorystyka w znaczeniu pustej gry dźwięków i czczej wirtuozerji orkiestralnej, lecz pełne wykorzystanie możliwości ciała wykonawczego, nie przysłaniające jednak samej muzyki, a służące tylko uwypukleniu dzieła. Nie miejsce tu na szczegółowe rozpatrywanie ścisłego związku, jaki niewąpliwie zachodzi między 12-tonową techniką Kofflera, a jego instrumentacją. Zwróćmy jednak uwagę na zasadniczy w technice 12-tonowej problem podwajania tonów w zastosowaniu do orkiestry. Koffler nie trzyma się w omawianych warjacjach sztywnie zasady techniki 12-tonowej, która dla uniknięcia przewagi któregokolwiek tonu w szeregu 12-tonowym, nie pozwala wogóle na podwajanie żadnego tonu (wzgl. dopuszcza podwajanie wszystkich tonów). Wytrawny znawca orkiestry bierze natomiast pod uwagę naturę każdego instrumentu, jego przyrodzoną siłę, alikwoty. Dlatego np zaraz w 1 warjacji obserwujemy potrojenie w skrzypcach i altówce, gdy dolny głos otrzymuje tylko sama wiolonczela; subtelnie zróżnicowana dynamika (ppp i pp) stwarza równowagę głosów, dając zarazem nasycony dźwięk piana. Koffler odkrywa w orkiestrze smyczkowej nieoczekiwane bogactwo barw. Rozważanie ich pod kątem techniki 12-tonowej, wymagałoby obszernego studjum; ograniczę się tu tylko do wyliczenia takich możliwości, jak np. podwajanie w arco i pizzicato, solo jednego instrumentu na tle orkestry i związane z tem zagadnienie przewagi tego instrumentu solowego, stosowanie tłumików tylko w części orkiestry, równoczesność sul tasto i sul ponticello i t. d. Koffler dzieli często wielokrotnie każdy instrument, uzyskując chóry skrzypiec, altówek i t. d.; każdy chór reprezentować może odrębną grupę instrumentalną, odgrywając rolę podobną, jak drzewo, smyczki, blacha w orkiestrze symfonicznej (por. 3 warjację).

W porównaniu z wydaniem fortepianowem zaszły nieznaczne zmiany, uwarunkowane głównie nowem ciałem wykonawczem. Dla formy całości korzystne są większe rozmiary dzieła, wynikłe z powtarzania drugiej części w większości dwuczęściowych warjacyj. Dwie z kanonicznych warjacyj, dopiero w orkiestrze ukazujących całą swą wartość, zostały przetransponowane ze względu na wygodniejsze dla instrumentów położenie. Transpozycje te, mające rolę dawnych modulacyj, łączą się z całością organicznie w myśl zasady pokrewieństwa między transpozycjami jednego szeregu podstawowego; zasadę tę określić należy, jako zasadę „wspólnych tonów".

Cenną partyturę uważać można pod względem instrumentacyjnym za wzór partytury na orkiestrę smyczkową; dlatego, wraz z wysokiemi wartościami muzycz-

---

*) Por. „Muzykę Polską", zesz. VI, str. 142.

nemi i dźwiękowemi, mają warjacje Kofflera też znaczenie pedagogiczne dla naszego młodego pokolenia.

Michał Kondracki: Mała symfonja góralska, „Obrazy na szkle", na 16 instrumentów, op. 8. Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej, Warszawa 1933

Zwrot Szymanowskiego ku muzyce ludowej odbił się głośnem echem w twórczości następnego pokolenia. Nie mam na myśli wpływu bezpośredniego, wyrażającego się obok tematyki fakturą i szczegółami technicznemi, lecz samą ideę Szymanowskiego. Z niej, w szczególności z „Harnasiów", wywodzi się koncepcja „Obrazów na szkle".

Melodyka tego dzieła jest wybitnie linearna, afunkcyjna, z bogatem zostosowaniem charakterystycznych dla folkloru tatrzańskiego lidyzmów. Trafnie uchwycił Kondracki ponadto charakter ludowy monotonją, wywołaną krążeniem melodji około jednego tonu, i bogatą melizmatyką fujarkową. Ale opracowanie linearnie pomyślanej tematyki jest nad wyraz skromne. Żałować się musi, że właśnie w opracowaniu linearnej tematyki ogranicza się kompozytor do siły rytmicznej Strawińskiego (z okresu „Sacre"), a tylko zupełnie wyjątkowo stosuje środki polifoniczne (kanon w augmentacji, rozdzielonej na dwa instrumenty, liczba 22, zaledwie kilka samodzielniejszych kontrapunktów: liczba 31, 36, 39, 55). O zmyśle dla formy świadczy powiązanie wszystkich trzech części dzieła wspólną tematyką. W instrumentacji kameralnej symfonji wykazał kompozytor znajomość charakteru poszczególnych instrumentów (n. p. trafne użycie małego klarnetu Es). Ale właśnie w kameralnej obsadzie uderza faktura niezbyt starannie w szczegółach wypracowana, będąca raczej szkicem. Partytura Kondrackiego nie ma, poza obsadą, zgoła charakteru kameralnego; niema tu roboty motywicznej, conajwyżej tu i ówdzie w bardzo skromnych zaczątkach. Kompozytor posługuje się natomiast homofonją i brutalnym rytmem, chcąc zapewne tą drogą wyrazić „prymityw stylu górali z ich nieokiełznaną naiwną rubasznością" (przedmowa dzieła). Ale „Harnasie" uczą wymownie, że polifonja zgoła nie musi przytłaczać i wykoszlawiać tego prymitywu.

Partytury Kondrackiego nie wolno w wydanej formie uważać za skończoną; od kompozytora o talencie twórcy „Obrazów na szkle" wolno żądać większej pieczołowitości w stosunku do swego dzieła. Zasługuje ono dzięki tematyce i całej koncepcji ze wszech miar na drugie, zmienione w fakturze wydanie.

Z RUCHU MUZYCZNEGO W POLSCE.

WARSZAWA.

Już tak przyzwyczailiśmy się do zatargów i nieporozumień, jakie wynikają na początku każdego sezonu koncertowego w muzycznych instytucjach naszej stolicy, iż uważalibyśmy za rzecz zgoła nienormalną, gdyby sezon koncertowy rozpoczął się tu normalnie. Od kilku lat Filharmonja Warszawska rozpoczyna swój sezon koncertowy pod znakiem niepewności, w atmosferze najmniej sprzyjającej normalnej i spokojnej pracy. Tym razem trudności powstały w związku z przemyślaną i niewątpliwie dla całokształtu ruchu muzycznego w Polsce ważną reorganizacją pracy muzycznej Polskiego Radja. Stworzenie przez Polskie Radjo własnej, niezależnej i samodzielnej orkiestry symfonicznej, oraz zmniejszenie ilości transmisyj koncertów symfonicznych z Warszawy na korzyść transmisyj z miast prowincjonalnych, postawiło orkiestrę Filharmonji Warszawskiej w dość ciężką sytuację materjalną. Narady między Filharmonją a Radjem niestety nie doprowadziły do współpracy między temi instytucjami. Filharmonja Warszawska odrzuciła propozycję Polskiego Radja transmitowania w bieżącym sezonie koncertowym 16-stu koncertów. Cierpi na tem materjalnie Filharmonja (Radjo miało za transmisje wpłacić 48.000 zł.), odczuwają brak transmisyj koncertów Filharmonji Warszawskiej radjosłuchacze (koncerty symfoniczne z rozgłośni P. R. nie mogą zastąpić w całej pełni koncertów filharmonicznych).

Pomimo tych trudności, a może właśnie dlatego, obecny sezon koncertowy Filharmonji Warszawskiej skupia największe i najlepsze nazwiska wirtuozów i dyrygentów o sławie wszechświotowej.

Hofmann, Horowitz, Schnabel, Milstein, Schmidt, Bruno Walter, Cooper, Georgesco stanowią dziś atrakcję artystyczną w każdem środowisku muzycznem. Poza tem słyszeliśmy w Filharmonji: Ellegaard, Neveu, Umińską, Drzewieckiego, Wiłkomirskiego i jako dyrygentów: Numarka, Horensteina, Bierdiajewa, Latoszewskiego i Dołżyckiego. Jeśli dodamy do szeregu tych nazwisk zapowiedziany przyjazd Orkiestry Filharmonji Berlińskiej na czele z Furtwänglerem, oraz występ Rachmaninowa, to otrzymamy naprawdę imponującą listę artystów.

O programach bieżącego sezonu Filharmonji Warszawskiej można mówić już z pewną rezerwą: obracają się one w kole utworów znanych, często grywanych. Z nowości usłyszeliśmy „Mecz" Kondrackiego i „Pastorałki" Wiechowicza. O ile przed paru laty Filharmonja Warszawska z pewną przesadą i zdawało się — bez głębszego krytycyzmu lansowała utwory muzyki współczesnej, o tyle obecnie wi-

doczna jest w programach Filharmonji powściągliwość w stosunku do muzyki nowszej.

Jak trudno jest sądzić o poziomie wykonawczym i o walorach artystycznych orkiestry filharmonicznej, przekonaliśmy się na dwóch koncertach. Na inauguracyjnym koncercie z udziałem Hofmanna, podczas wykonania koncertów fortepianowych Schumanna i Rubinsteina chciało się wstać i krzyknąć: orkiestra tacet!... Na koncercie pod dyrekcją Bruno Waltera z udziałem Schnabla taż sama orkiestra brzmiała tak pięknie i zespołowo, a w symfonji Mozarta tak precyzyjnie i stylowo, iż zdawało się, że istotnie należy ją zaliczyć do rzędu najlepszych orkiestr europejskich.

Z pośród koncertów-recitali, odbywających się w sali Konserwatorjum, na specjalne wyróżnienie zasługują koncerty śpiewaczki Marian Anderson. Chyba nie będzie przesady, gdy się powie, że śpiew tej arcymuzykalnej, utalentowanej i uduchowionej murzynki zaliczyć należy do największych wydarzeń artystycznych ostatnich lat.

Stowarzyszenie Miłośników Dawnej Muzyki rozwija nadal swoją działalność koncertową. Wiele miejsca w programach bieżącego sezonu koncertów Stow. M. D. M. przeznaczono utworom J. S. Bacha i G. Haendla, ponadto ogłoszony został cykl utworów kameralnych R. Schumanna. Wykonawcami wszystkich koncertów Stowarzyszenia M. D. M. są artyści polscy.

W bieżącym sezonie rozwinęła ożywioną działalność Sekcja Polska T-stwa Muzyki współczesnej. Na audycjach organizowanych przez tę instytucję usłyszeliśmy m. i. utwory Maklakiewicza, Maciejewskiego, Kasserna, Bacewiczówny i Woytowicza.

Stanisław Kazuro zorganizował w sali Konserwatorjum swój koncert kompozytorski, na którym wykonane zostały poraz pierwszy m. i. inwencje fortepjanowe i 3-głosowe pieśni chóralne.

Przy ocenie życia muzycznego stolicy nadal nie może być brana w rachubę Opera Warszawska. Repertuar przeważnie operetkowy (Rose Marie, Hr. Luksemburg, Baron Cygański), poziom wykonawczy niski.

Przyznanie nagrody miejskiej m. st. Warszawy Karolowi Szymanowskiemu obudziło żywą radość w warszawskich sferach muzycznych.

B. R.

POZNAŃ.

Sezon symfoniczny idzie w Poznaniu poważnym, miarowym i spokojnym krokiem. Do wytrącenia „z fasonu" dochodzi rzadko. Pomimo to publiczności tutejszej nie można nazwać zimną — raczej ostrożną i równocześnie bardzo umiejętnie i trafnie dozującą swe oznaki uznania zarówno dla wykonawców, jak i dla dzieł wykonywanych. Z siedmiu dotychczasowych koncertów symfonicznych i dwóch poranków (występu Filharmonji Berlińskiej z Furtwänglerem w to nie włączam) do większego wybuchu entuzjazmu doszło przy występie czarującej Ellegaard, pianistki bardzo wysokiej klasy (grała koncert Saint Saëns'a g-moll i mnóstwo bisów).

W Mainardim, włoskim wiolonczeliście, oceniono należycie szlachetność i kulturę jego gry. Dobrze, ale z rezerwą przyjmowany był p. Kolberg (podobno nawet jakiś krewniak naszego Oskara Kolberga), dobrze wyszkolony skrzypek, koncertmistrz Filharmonji Berlińskiej. Grał koncert Czajkowskiego, a akompanjował mu tak pięknie subtelnie i giętko Oziminski, że słuchało się nie solisty, a Ozimińskiego z orkiestrą — i stosunek sił był tu bardzo nierówny, na niekorzyść Kolberga oczywiście.

Oziminski poza Warszawą prezentuje się bez porównania lepiej i powinien dużo jeździć po Polsce. Tyle wie i umie, a jest zarazem tak doświadczonym kapelmistrzem i świetnym artystą, że nasze prowincjonalne orkiestry powinny jaknajczęściej korzystać z niego, a zblazowani i znudzeni warszawiacy gdyby mogli Ozimińskiego usłyszeć choćby w Poznaniu zmieniliby napewno swój stosunek do niego.

Z kapelmistrzów obcych widzieliśmy tu jeszcze van Kempena, obecnego kierownika Drezdeńskiej Filharmonji, a byłego koncertmistrza — skrzypka w orkiestrze poznańskiej (jeszcze za Dołżyckiego podobno grał w Poznaniu). Jest to kapelmistrz sumienny, dobrze wyuczony i biegły w swym repertuarze, ale nieco chaotyczny zarówno w ruchach jak i swej muzykalności. Najlepiej mu się udała Eurjanta Webera. Pierwsza symfonja Brahmsa była ciężka i nieco monotonna, choć starannie z orkiestrą opracowana.

Akompanjament do koncertu fortepianowego Czajkowskiego — granego przez p. Padlewską — nie był udany. Resztą koncertów dyrygowali pp.: Nowowiejski i Latoszewski. Latoszewski, w rzeczach, które mu odpowiadają umie przedstawić efektownie swoją rozwijającą się stale sztukę dyrygencką i myzykalność (są jednak autorzy, którzy są mu tak dalece obcy, że nie powinien ich nigdy ruszać — Czajkowski np. Świetnie zato robi Mozarta, drobniejsze rzeczy Ravela (Tombeau de Couperin), Schuberta, którego Rosamunda i Niedokończona szczególnie dobrze mu się udały, i in.). Nowowiejski natomiast stał się w tym sezonie orędownikiem awangardy. On to wystawił Roussela, Szeligowskiego i przygotowuje Kasserna.

Z nowości należy zanotować wspomniane właśnie Tombeau de Couperin Ravela, świetną i wyróżniająco życzliwie przyjętą tutaj symfonję Lefelda; wysoce eksperymentalny koncert na orkiestrę Szeligowskiego (który słuchaczy zupełnie zdekoncertował, a któremu nie brak jednak jednolitości stylistycznej i konsekwencji w eksperymentowaniu); Roussela (którego nazwałbym nietyle kompozytorem, ile myślicielem muzycznym) wspaniałą II symfonję, która również słuchaczy zaskoczyła, ale równocześnie zainteresowała; doskonale brzmiący, trudny, a dobrze wykonany poemat Rytla „Sen Dantego", no i powtórzoną z ub. sezonu III symfonję Poradowskiego.

Z solistów występujących na symfonicznych zanotować trzeba jeszcze: Dubiską, Jahnkego (doskonała kreacja koncertu Brahmsa), Lisickiego (w najlepiej z całego koncertu jubileuszowego Paderewskiego udanej Fantazji), niedysponowanego Dygata, pianistkę Stranyi i świetnego naszego wiolonczelistę Danczowskiego.

Na recitalu grali: Neveu, Ada Sari, jeszcze raz Lisicki i mało w tym roku udzielająca się Kwiatkowska. Wydarzeniami, przerastającemi ramy zwykłych sprawozdań muzycznych były dwa wieczory Hofmanna i występ Furtwänglera ze swoimi świetnymi filharmonikami z Berlina. Ku czci Paderewskiego urządzone były dwa wieczory muzyczne — w Teatrze Wielkim i w Towarzystwie Muzycznem.

Poza tem odbył się jeszcze wieczór kompozytorski, kompozytora łużyckiego Bjarnata — Krańca.

W operze muszą się dziać nadzwyczajne rzeczy, bo ile razy proszę o bilet, to okazuje się, że już wyprzedane. Udało mi się być tam tylko raz, na drugiem przedstawieniu Beatrix Cenci Różyckiego, granej na otwarcie sezonu — i tyle.

St. Wiechowicz.

KRAKÓW.

Bieżący sezon koncertowy rozpoczął się w Krakowie pod jaknajpomyślniejszemi auspicjami. Nie chciałbym być fałszywym prorokiem, ale mam wrażenie, że minęliśmy wreszcie martwy punkt, w którym krakowskie życie muzyczne utknęło w ostatnich „kryzysowych" latach. Do takiego optymizmu upoważnia mnie ożywienie, jakie zapanowało na całym niemal froncie muzycznym naszego miasta. Oczywiście, jeszcze wiele jest do zrobienia i do odrobienia, ale niewątpliwie zrobiliśmy konkretny krok wprzód.

Na czoło spraw muzycznych Krakowa wysuwa się Filharmonja Krakowska, powołana do życia w ubiegłym sezonie koncertowym przez Towarzystwo Muzyczne. Po likwidacji w roku 1932 orkiestry Związku Zawodowych Muzyków, przez dwa lata byliśmy zupełnie pozbawieni muzyki symfonicznej. W pierwszym sezonie swego isnienia zdołała Filharmonja wystąpić z trzema zaledwie porankami symfonicznemi, gdyż odrazu natrafiła na poważne trudności finansowe. Obecnie, dzięki pomocy Polskiego Radja, mamy w każdym razie zapewnionych osiem koncertów symfonicznych. Niestety byt Filharmonji nie jest jeszcze wcale ugruntowany. Spośród regjonalnych zespołów symfonicznych, które doszły do głosu naskutek zmiany polityki muzycznej P. R. w stosunku do wyłącznie dotychczas uprzywilejowanej Filharmonji Warszawskiej — zespół filharmoników krakowskich ma najsłabsze podstawy finansowe. Jedynym jego oparciem jest właściwie subwencja P. R., zbyt nikła w stosunku do istotnych potrzeb finansowych Filharmonji. Z przykrością trzeba stwierdzić, że zawiódł czynnik najbardziej powołany do opieki nad Filharmonją, mianowicie Magistrat miasta Krakowa. Wprawdzie u progu sezonu Magistrat okazał poważną dozę dobrej woli, wstawiając do swego budżetu kwotę 7000 zł., jako subwencję dla Filharmonji, jednak z kwoty tej wpłynęło do kasy Filh. zaledwie 3000 zł. — a na resztę niema już podobno żadnej nadziei. Podobnie rozwiały się piękne plany, jakie czynił Magistrat w stosunku do sali Starego Teatru, z którą byt Filharmonji jest najściślej związany, jest to bowiem jedyna sala w Krakowie odpowiednia dla koncertów symfonicznych. Przez krótki czas zdawało się, że czynniki miejskie doceniają znaczenie muzyki w życiu kulturalnem Krakowa, i chcą jej przyjść z pomocą. Skończyło się jednak na dobrych chęciach. Salę Starego Teatru wydzierżawiono prywatnemu przedsiębiorcy, który obciążony odpowiednim czynszem nie może oczywiście robić zbyt wielkich ustępstw dla Filharmonji.

W okresie sprawozdawczym odbyły się trzy koncerty symfoniczne. Pierwszy, październikowy, został poświęcony twórczości Mieczysława Karłowicza z okazji 60-letniej rocznicy jego urodzin. Wykonano Rapsodję litewską op. 11, koncert

skrzypcowy A-dur oraz Odwieczne Pieśni op. 10. Solistą koncertu był najwybitniejszy skrzypek krakowski — Stanisław Mikuszewski. Program listopadowego koncertu wypełniła muzyka rosyjska. Usłyszeliśmy Rimski-Korsakowa: Trzy cuda ze suity „Car Sołan" op. 57, Rachmaninowa: Koncert fortepianowy C-moll — w doskonałem wykonaniu Olgi Martusiewicz, oraz Czajkowskiego: Symfonję V. Oba te koncerty prowadził Walerjan Bierdiajew, dyrygent cieszący się na terenie Krakowa dużą popularnością. Trzeba przyznać, że z niezgranego i niewyrównanego jeszcze we wszystkich grupach instrumentalnych zespołu, potrafił Bierdiajew wydobyć maksimum wysiłku. Na program grudniowego koncertu, złożyły się dwa niewykonane jeszcze w Krakowie utwory, mianowicie Uwertura do baśni dramatycznej „Wieszczka Bożego Narodzenia" H. Pfitznera i Ballada symfoniczna „Tatry" Löwensteina oraz znane nam z pierwszego wykonania w roku 1933 oratorjum Bolesława Wallek-Walewskiego „Apokalipsa". Ostatnia z wymienionych kompozycyj zasługuje na specjalną uwagę świata muzycznego i powinna wyjść poza granice Krakowa. Bardzo skromnej ilościowo i jakościowo naszej literaturze oratoryjnej przysłużył się Walewski dziełem naprawdę wartościowem. Dyrygentem tego koncertu był dyrektor artystyczny Filharmonji, Bolesław Wallek-Walewski.

Kameralny zespół instrumentalny Krakowskiego Towarzystwa Muzycznego, kierowany przez Fr. Nierychłę, wystąpił narazie z dwiema audycjami o urozmaiconym programie. Na pierwszej usłyszeliśmy, nieciekawy zresztą, Sekstet Thuille'go na instrumenty dęte i fortepian, dowcipną Sonatę Poulenc'a na trąbkę, róg i puzon, której wykonanie jednak wiele pozostawiało do życzenia, oraz symfonję kameralną Tocha „Chiński flet". Drugą audycję K. Z. I. poświęcił muzyce dawniejszej, reprezentowanej przez Grauna (Trio F-dur), Leclair'a (Sonata D-dur na flet, viola da gamba i fortepian) i Mozarta (Trio Es-dur). W grudniu, staraniem K. Z. I., odbył się w sali Konserwatorjum recital cenionego altowiolisty — Mieczysława Szaleskiego.

Stowarzyszenie Młodych Muzyków, które zawsze wyróżniało się spośród towarzystw muzycznych Krakowa znaczną ruchliwością, rozszerzyło w obecnym sezonie swoje pole działania na całe województwo krakowskie i część województwa kieleckiego. S. M. M. współpracuje obecnie z ORMUZ-em oraz z Kuratorjum Okręgu Szkolnego Krakowskiego, organizując audycje o charakterze koncertowym, oraz audycje dla młodzieży szkół średnich. Bilans działalności S. M. M. w tych dziedzinach w okresie od 1 października do 1 stycznia przedstawia się następująco: w Krakowie urządzono 37 audycyj szkolnych dla 10,364 młodzieży, zaś na prowincji 43 audycje dla 19.330 młodzieży. Pozatem zorganizowano 9 koncertów ORMUZ-u w Krakowie, Bochni, Tarnowie, Mielcu i Jaśle, przy współudziale Eugenji Umińskiej, Zygmunta Dygata, Stanisława Mikuszewskiego i Zbysława Woźniaka. Podobnie jak w latach poprzednich, urządzało S. M. M. w każdą niedzielę audycję we własnym lokalu, zaś co pewien czas, w dnie powszednie, odczyty na tematy muzyczne. Działalność jak widzimy wszechstronna, pożyteczna i godna poparcia.

Z ważniejszych wydarzeń muzycznych Krakowa podkreślić należy 50-letni jubileusz Krakowskiego Chóru Akademickiego, najstarszej tego rodzaju organizacji śpiewaczej w Polsce. Uroczystości jubileuszowe zostały zakończone imponującym koncertem w sali Starego Teatru, w czasie którego chóry senjorów i junjorów wy-

konały szereg celniejszych utworów z żelaznego repertuaru Chóru Akademickiego. Jubileusz uczczono także bardzo cennem wydawnictwem pod tytułem: „Kantyczki Krakowskiego Chóru Akademickiego", w którem komitet redakcyjny zebrał bardziej wartościowe kompozycje na chór męski.

Z przejezdnych artystów odwiedzili Kraków pianiści: Józef Hofmann, którego koncert pozostawił na słuchaczach niezatarte wrażenie, Egon Petri, Mieczysław Münz, Zygmunt Dygat, Annie Fischer, France Ellegaard, oraz skrzypaczki: Irena Dubiska, Eugenja Umińska i Ginette Neveu.

Na koniec zanotować należy sukcesy młodych muzyków krakowskich: Mieczysława Drobnera, który zdobył pierwszą nagrodę na konkursie Echa-Macierzy we Lwowie za kompozycję chóralną p. t.: „Bunt szyn" do słów Michała Rusinka, oraz wyróżnienie pianistki krakowskiej Dr. Heleny Landau w konkursie eliminacyjnym chopinowskim, zorganizowanym przez Związek Szkół Muzycznych w Warszawie.

S. Golachowski.

LWÓW.

Trudno mówić o życiu muzycznem Lwowa. Jest to raczej powolne, ale ciągłe zamieranie ruchu muzycznego w naszem „najmuzykalniejszem" — o ironjo! — mieście polskiem. W ubiegłym sezonie wzniosła się Filharmonja lwowska na poważny już poziom; każdemu zdrowo myślącemu musiało się więc wydawać, że teraz, gdy Polskie Radjo przystąpiło aktywnie do pracy nad rozbudzeniem ruchu symfonicznego w Polsce, nietylko utrzyma się Filharmonja na swej wyżynie, ale się jeszcze rozwinie, sięgać będzie jeszcze wyżej. Tymczasem stwierdzić się musi, niestety, wprost przeciwny stan rzeczy. Nie wiem gdzie przyczyny bądź co bądź nagłego zastoju, co kieruje pracą Filharmonji, a raczej brakiem systematycznej pracy, brakiem jakiejkolwiek wytycznej; faktem jest, że w miejsce przeciętnie 4 koncertów w miesiącu, jak to było w ubiegłym sezonie, występuje teraz Filharmonja prawie tylko wtedy, gdy koncert jest transmitowany, a więc raz na 4 tygodnie (wyjątki: uroczystość ku czci Paderewskiego, i II koncert Filharmonji, który był raczej pretekstem dla występu Milsteina). Nietylko pod względem ilości koncertów nastąpiło cofnięcie; w programach dotkliwie się odczuwa brak jakiejkolwiek linji. Chlubnym wyjątkiem pozostał dotąd interesujący i wartościowy program świetnie przygotowanego koncertu inauguracyjnego (dyr. Sołtys) z Schumannem — symfonikiem (tak bliskim dzisiejszemu pokoleniu, dzięki jednolitej tematyce całego dzieła, że bledną wobec niej niemiłe sekwencje), z Händlem, pełnowartościową suitą Czesława Marka i koncertem Mozarta (Steuermann). Ale od drugiego koncertu naszej Filharmonji zauważyć można, że zamiłowanie do rosyjskich romantyków i ich epigonów, które zatacza w Polsce coraz szersze kręgi, nie ominęło też Lwowa. Z punktu widzenia przyszłej kultury muzycznej Polski wydaje mi się to zjawisko sprawą zbyt ważną, aby przejść nad nią do porządku.

Idzie mi o to, że nasze pokolenie ma dopiero budować podstawy pod przyszłą kulturę muzyczną Polski. Nie ulega chyba wątpliwości, że rosyjscy romantycy i ich epigoni nie mogą tworzyć fundamentu dla mającego się dopiero zrodzić życia

muzycznego w znaczeniu ruchu, obejmującego całe społeczeństwo. Nie chcę w tej chwili oceniać kompozytorów rosyjskich z okresu romantyzmu, ale mam przekonanie, że zdrowa kultura muzyczna oprzeć się musi przedewszystkiem na klasykach przy równorzędnem położeniu nacisku na sztukę polską. „Rusyfikacja", o której mowa, grozi, mojem zdaniem, przyszłej kulturze muzycznej demoralizacją w znaczeniu „przełzawienia" i ckliwego sentymentalizmu; słuchacz, wychowany na Czajkowskim, od tej strony nie trafi już do klasyków. Tak stawiając kwestję, odpowiadam z góry na możliwy zarzut, że „Czajkowskiego gra się na całym świecie".

„Rusyfikacja" naszej Filharmonji wyraża się dotąd nazwiskami Czajkowskiego (Milstein z Bierdiajewem, Neumark) i Borodina (Antoni Rudnicki). Bierdiajew, podkreślając, jak zawsze, blachę, dał nieszlachetne brzmienie, rażące w całym koncercie, a zwłaszcza w Karłowiczu; niezrównany Neumark nie dyrygował, niestety, klasyków, co trudno wybaczyć dyrekcji Filharmonji (warjacje Francka w koncercie Neumarka: Ottawowa). A. Rudnicki prowadził własne „Poème lirique" (solistka: Marja Sokół) i „nieregerowską", miłą suitę taneczną Regera.

Hołd Paderewskiemu złożyło Kasyno i Koło literacko - artystyczne (Muenzer, Platówna, Gonet, Steinberger), i Filharmonja (Sołtys, Sztompka, w scenach z „Manru": Platówna, Hinglerówna, Szymonowicz, orkiestra Filharmonji, chór P. T. M. i „Bardu")).

J. Fr.

29.12.1935.

KATOWICE.

Ruch koncertowy w Katowicach w ubiegłym półroczu, wbrew początkowym przewidywaniom, nie rozwinął się w rozmiarach spodziewanych. Dopiero pod sam koniec, w grudniu, nastąpiło pewne ożywienie, zaznaczając się większą ilością imprez. Towarzystwo Muzyczne, w którego rękachześrodkowuje się głównie ruch muzyczny Katowic, nie ustaje w wysiłku wzbudzenia w społeczeństwie śląskiem zrozumienia i zainteresowania dla swych zamierzeń — jednak jak dotychczas wyniki tej akcji nie są takie, jakich można było oczekiwać. Oczywiście — okres obecny nie sprzyja poczynaniom artystycznym, gdy społeczeństwu na wielu odcinkach jego życia przysłania wzrok pytanie: być, albo nie być? A nie można zapominać, że na Śląsku wszelkie trudności natury ekonomicznej przybierają zawsze charakter znacznie ostrzejszy, niż w reszcie kraju. Poza tem — niemałem utrudnieniem w nawiązaniu bezpośredniego kontaktu z kandydatami na melomanów jest bardzo rozwinięta — w stosunku do reszty kraju — radjofonizacja.

W rezultacie — frekwencja na koncertach Towarzystwa Muzycznego (wogóle zresztą na koncertach) w sezonie bieżącym przedstawia się bardzo niepozornie. Należy mieć nadzieję, że jest to zjawisko przejściowe, jakkolwiek trudno jest przewidywać poprawę na bliższą metę.

Imprezy Towarzystwa Muzycznego w omawianym czasokresie odbyły się następujące:

Październik. *I poranek symfoniczny:* dyrekcja Faustyn Kulczycki, dyr. Śląskie-

go Konserwatorjum Muzycznego w Katowicach, solista prof. Józef Cetner (skrzypce), w programie m. inn. koncert d mol Tartiniego i VII Symfonja.

Październik. *II poranek symfoniczny:* dyrekcja Olgierd Straszyński, solista prof. Aleksander Brachocki (fortepian). W programie m. inn. uwertury Moniuszki i Noskowskiego oraz Fantazja Paderewskiego.

Listopad. *I koncert symfoniczny:* Dyrekcja prof. Zbigniew Dymmek, soliści: Zofja Adamska (wiolonczela), Stanisław Tawroszewicz (skrzypce). W programie m. inn. „Symfonja concertante" Haydna oraz podwójny koncert Brahmsa.

Grudzień. *III poranek symfoniczny:* dyrekcja dyr. Faustyn Kulczycki, solistka Irena Strokowska - Faryaszewska (śpiew). W programie utwory kompozytorów zamieszkałych na Śląsku: Karola Runda (Bielsko), prof. Bolesława Szabelskiego i prof. Dr. M. Cyrusa - Sobolewskiego (Katowice).

We wszystkich tych imprezach główny ciężar wykonawczy spoczywał na barkach orkiestry symfonicznej Tow. Muzycznego, która wywiązywała się za każdym razem wzorowo ze swego zadania.

Poza działalnością Tow. Muzycznego odbyły się następujące imprezy muzyczne: Październik: Recital Chopinowski Stanisława Niedzielskiego, listopad: Recital Wandy Kopeckiej (fortepian), grudzień: Koncert Jubileuszowy Instytutu Muzycznego dyr. St. Stoińskiego, koncert Orkiestry Kolejowego Przysposobienia Wojskowego, recital Mieczysława Szaleskiego (altówka), recital Mieczysława Müntza, koncert kompozytorski inż. Harasowskiego.

Poza tem odbył się w końcu października konkurs orkiestr związku rezerwistów, w którym brało udział 10 orkiestr z całego Śląska. Ze względu na specyficzny rezonans, jaki tego rodzaju imprezy wywołują wśród ludności śląskiej, uważać należy za wskazane popieranie ich i kontynuowanie rozpoczętej akcji.

Na zakończenie — apel do „nieznanego impresarja".

A więc. Towarzystwo Muzyczne w Katowicach na początku każdego sezonu koncertowego (na jesieni) układa dokładny plan imprez z ustaleniem dokładnych dat, programów, dyrygentów, solistów i t. p., następnie definitywnie uzgadnia terminy z Polskiem Radjem, które wszystkie koncerty i poranki transmituje. Zatem wszelkie ad hoc przesunięcia z jakichkolwiek względów są niewykonalne. Tymczasem — już niejednokrotnie zdarzyło się, że w ostatniej chwili pojawiają się na mieście afisze jakiegoś koncertu, mającego się odbyć ściśle w terminie koncertu Tow. Muzycznego. Teraz np. Tow. Muzyczne oddawna ma ustalony termin 28 stycznia na II koncert Symfoniczny. Transmisja Radjowa jest ustalona, wszystko jest przygotowane. Nagle — pojawiają się afisze Artura Rubinsteina — ściśle ten sam termin! Oczywiście — obie imprezy dotkliwie odczują ten karambol, dla którego uniknięcia wystarczyłby przecie zwykły „coup de télèphone" we właściwym czasie. Pesymista mógłby w tem widzieć złośliwą psotę, jeżeli nie chęć dotkliwego utrudnienia i tak już bardzo „syzyfowej" pracy Tow. Muz. Ja jestem optymistą — wobec czego poprzestaję na załączeniu numeru telefonu Tow. Muzycznego, którego niestrudzony kierownik, dyr. Faustyn Kulczycki, niewątpliwie nie omieszka udzielić zainteresowanym wszelkich informacyj.

A więc — Katowice 328-08 — w godzinach urzędowych.

Katowice, w styczniu.

Herbert Krzok.

WILNO.

Koncerty symfoniczne odbywają się w tym roku stosunkowo regularnie — na co wpływa w pierwszej linji radjo, zmuszające orkiestrę do stałej pracy. Dotychczas odbyło się tych koncertów pięć pod dyrekcją kapelmistrzów miejscowych i przyjezdnych. Z miejscowych wysunął się, jak dotąd, na czoło Konstanty Gałkowski, muzyk rzetelny i pracowity. Występ Fitelberga miał posmak sensacji, zwłaszcza że dyrygował on ostatnio w Wilnie przed 26 laty. Orkiestra miała tremę, ale nauczyła się grać piano. Niestety, takie lekcje są bardzo rzadkie i w stosunkach wileńskich trudne do urzeczywistnienia. Nie stać nas na tego rodzaju renomowane siły. Olgierd Straszyński wiele obiecuje. Zjednał sobie szybko uznanie Wilna. Program dobrał lepiej niż Fitelberg, który poza V symfonją Beethovena prowadził „Małą Suitę" Debussy'ego i „Żołnierzy" Kondrackiego. Ta ostatnia kompozycja grzeszy zbytnią schematycznością rytmiczną, harmoniczną i melodyjną, aby głębiej zainteresować słuchacza jeśli nie tematem to przynajmniej „robotą" kompozytorską.

Spośród solistów najwyższy poziom osiągnęli W. Hendrichówna (śpiew) i A. Katz (wiolonczela).

Dzięki koncertom symfonicznym, wygrzebaliśmy symfonję J. D. Hollanda, nieświeskiego „kapelmeistra", potem długoletniego nauczyciela muzyki na uniwersytecie Wileńskim (1803—1825). Uraczył nasze ucho i Kurpiński i Dankowski — jak się okazuje symfoniści wcale niezgorsi. Kompozycje tych twórców wskazują wyraźnie na to, że w Polsce w początku 19 w. istniało jednak środowisko muzyczne, na którem wyrósł Chopin i Moniuszko. Nie były to talenty „ex machina", jak do niedawna zwykło się mniemać.

Do atrakcyj sezonu należały występy Marian Anderson, śpiewaczki o niezrównanej ekspresji i kunszcie wokalnym, oraz Jacqua Thibaud, którego gra przechodzi najśmielsze oczekiwania. Jest to niezwykły muzyk o niespotykanem wyczuciu stylów, dzięki czemu wybredny słuchacz znajduje w grze jego niezwykłe zadowolenie i dużej klasy emocję. Po takich koncertach trudno entuzjazmować się rozkrzyczanymi w swoisty sposób Temiankami i Ojstrachami. W styczniu mieliśmy niezwykłą defiladę bolszewików, reklamowanych niesamowicie. Poco tyle krzyku o takiego Ginzburga? Jest to zapewne bardzo dobry pianista, ale komu były potrzebne aż dwa jego występy? chyba tym sferom, które na koncercie Maksakowej śpiewającej wyłącznie po rosyjsku wyły z zachwytu z powodów wiadomych. W rezultacie występy bolszewików więcej popularyzowały rosyjskość, aniżeli muzykę. Być może, że o to właściwie chodziło. Wartoby tylko zapytać jak wygląda tournée naszych artystów do Rosji. Bo jak wymiana to wymiana. Nietylko na jakość, ale i na ilość.

Polscy artyści zepchnięci zostali na szary koniec. Szymanowska śpiewała w skromnych ramach Klubu Muzycznego, Turczyński miał mało publiczności, Ada Saci jedna miała jaki taki sukces. Podobno p. Prezydent miasta wyraził zaniepokojenie spowodu rzadkiej gościny polskich artystów. Oby ten niepokój przerodził się w czynną pomoc Zarządu miasta, który jak dotąd dla muzyki nie zrobił literalnie nic.

Klub muzyczny zawarł przymierze ze Związkiem literatów. Pod egidą obydwu stowarzyszeń odbył się wieczór poetów i muzyków wileńskich. Deklamowano no-

we poezje Dobaczewskiej, Łopalewskiego, Miłosza, Zagórskiego przy dyssonansowej muzyce kwartetów Szeligowskiego i Rudzińskiego. Nastrój miły, ludzi sporo, pomimo że produkowali się artyści polscy i w dodatku miejscowi.

Z tego pobieżnego przeglądu widać, że nasilenie koncertów w Wilnie poważnie wzrosło w porównaniu do lat ubiegłych. Najgorsze, że Wilno nie jest mimo wszystko przygotowane na tego rodzaju ruch muzyczny. Nie posiada odpowiedniej sali koncrtowej, ani fortepianu, ani poważnej agencji. W jaki sposób załatać wszystkie braki i sprostać zadaniom, jakie nasuwają pewne fakty—pozostaje. sprawą ctwartą. Tymczasem trzebaby działać szybko — by nie wypuścić okazji przywrócenia Wilnu jego świetności muzycznej sprzed lat 120.

—irma.—

BYDGOSZCZ.

Wewnętrzne życie muzyczne Bydgoszczy skupia się niemal wyłącznie przy Miejskiem Konserwatorjum Muzycznem; dotkliwie dający się odczuć brak Towarzystwa Muzycznego wytworzył konieczność ujęcia steru kultury muzycznej miasta przez instytucję, która swą postawą ideową, jak i zasobem kwalifikacyj najbardziej do wypełniania trudnej misji była powołana. Dla zdrowego siewu muzycznej kultury jest bowiem Bydgoszcz ciągle jeszcze terenem mało podatnym. Chwast dyletantyzmu, rozrosły bujnie w czasach okupacji i w pierwszych latach kształtowania się życia społeczno - kulturalnego polskiej Bydgoszczy, znajduje ciągle jeszcze wielu zaprzysiężonych adherentów. W okresie mobilizowania wszelkich sił do walki z muzycznym indyferentyzmem polskiego społeczeństwa sprawa odchwaszczenia prowincji nabiera znaczenia problemu podstawowego. Brak prawnej ochrony zawodu muzycznego daje się prowincji daleko silniej we znaki, niż większym ośrodkom kulturalnym, których społeczeństwa, mające niemało okazyj do muzycznego samowychowania łatwiej odróżniają istotną wartość od tandety. Po prowincji natomiast (im mniejszy ośrodek, tem gorzej) ciągle jeszcze grasują samozwańczy „profesorowie" muzyki, którzy wykorzystując ciężkie warunki życiowe społeczeństwa i jego muzyczną ciemnotę, w sposób iście dewastacyjny przyczyniają się do rozrostu największej bodaj plagi naszej muzycznej rzeczywistości, dla której nazwa „pornografji muzycznej" nie jest chyba określeniem zbyt mocnem.

Zdrowa i planowa akcja, jaką prowadzi na naszym terenie Miejsk. Kons. Muz. napotyka w tych warunkach na duże przeszkody, wśród których obojętność władz municypalnych nie jest przeszkodą najmniejszą — i jeżeli mimo to efekty tej akcji dają się już dziś powszechnie odczuć, to przypisać to musimy dużej sile żywotnej i energji tej uczelni.

*
* *

Okres sprawozdawczy (wrzesień 1935 — styczeń 1936) nie obfitował w imprezy muzyczne. Z zadowoleniem jednak stwierdzić można, że ilość stała tym razem w odwrotnym stosunku do jakości. Z wychowawczego punktu widzenia jest to niechyb-

nie objaw dodatni, gdyż w dobie silnej konkurencji, jaką mimo wszystko dla muzyki żywej jest radjo i płyta gramofonowa, jedynie wartością produkcji można przyciągnąć publiczność do sal koncertowych. Na czoło imprez muzycznych wybiły się zdecydowanie dwa koncerty „Ormuz'u" w ramach których przedstawili się bydgoskiej publiczności artyści stołeczni: Umińska, Szlemińska, Dygat i Szpinalski. Obydwa koncerty były manifestacją dużej i szczerej sztuki i obydwa dały wrażenia, które nie mijają zbyt szybko.

W związku z 75-cio letnią rocznicą urodzin I. J. Paderewskiego, odbyła się staraniem bydgoskiej Rady Artystyczno - Kulturalnej akademja w Teatrze Miejskim. W części muzycznej akademji wystąpili znakomici artyści poznańscy: Zdzisław Jahnke (skrzypce) i Zygmunt Lisicki (fortepian). Okolicznościowy referat wygłosił niżej podpisany.

Dużą popularnością cieszą się w sferach bydgoskich melomanów, odbywające się co miesiąc w salce Miejsk. Kons. Muz., wieczorki muzyki kameralnej, w wykonaniu sił nauczycielskich tej że uczelni. W ramach tych wieczorków odbyła się w grudniu audycja, poświęcona twórczości J. Zarębskiego (z okazji 50-lecia śmierci), na której między innemi wykonano popularny już dziś w Polsce kwintet fotepianowy. (Z. Jahnke i H. Wojciechowska — skrzypce, A. Rösler — altówka, Zdz. Wojciechowska — wiolonczela i E. Rösler — fortepian). Planowość w układaniu programów wieczorów kameralnych, jakoteż staranne przygotowywanie ich ze strony wykonawców, czynią z tych imprez jeden z najważniejszych czynników propagandy dobrej muzyki w naszym ośrodku.

Praca propagandowa wre zresztą także na innym froncie. Pożyteczna inicjatywa Ministerstwa W. R. i O. P., dotycząca organizacji koncertów szkolnych, realizowana jest na naszym terenie w całej rozciągłości, wśród zainteresowania władz szkolnych, jak i młodzieży. Miejsk. Konserw. Muz. wystąpiło w grudniu z publicznym popisem szkolnym. stojącym, jak wszystkie imprezy tej uczelni, na poziomie b. poważnym.

Staraniem miejscowych sfer niemieckich odbył się koncert drezdeńskiego kwartetu smyczkowego, którego wysoka wartość artystyczna znana jest ogólnie. W ramach koncertu symfonicznego, zorganizowanego i dyrygowanego przez p. W. Winterfelda, wykonał koncert skrzypcowy Beethovena utalentowany skrzypek budgoski, przebywający ostatnio zagranicą — Vicki de Winterfeld. Duże poruszenie wśród muzyków bydgoskich wywołała wiadomość o planach zorganizowania orkiestry symfonicznej. Orkiestra taka byłaby niechybnie wielką zdobyczą kulturalną naszego miasta, zważywszy, że muzyka orkiestrowa reprezentowana jest jak dotąd wyłącznie przez świetne zresztą zespoły miejscowych pułków i nieczęste występy szkolnej orkiestry Miejsk. Kons. Muz. Planem zainteresowała się Rada Artystyczno - Kulturalna Bydgoszczy i najbliższa zapewne przyszłość przyniesie w tej sprawie decydujące posunięcia.

Alfons Rösler.

TORUŃ.

Ubiegły sezon koncertowy rozpoczął się pod znakiem twórczości Ludomira Różyckiego. W czasie koncertu kompozytorskiego, dn. 24 września 1934 r. wielka sala Dworu Artusa była widownią spontanicznej manifestacji na cześć Mistrza Różyc-

kiego, który jako pianista wykonał swoją „Legendę" Walca, poemat „Le Rosignol" oraz partję fortepianową Kwintetu c mol., (w zespole: 1 skrzypce — p. E. Ritzowa, 2 skrzypce — p. Szostkiewicz, altówka — prof. Szaleski i wiolonczela — Krause) Pieśni Różyckiego wykonała bardzo inteligentnie i precyzyjnie prof. Konserwatorjum Pom. Tow. Muz. p. Z. Drexler-Pasławska, przy akompanjamencie I. Niekraszowej. Kompozytorowi publiczność zgotowała serdeczną owację. Wiele osób przyjezdnych i miejscowych musiało, niestety, z powodu braku miejsc odejść od kasy. gdyż sala pomieścić może zaledwie 600 osób.

Dobrą frekwencją rozpoczęty sezon sprzyjał i dalszym imprezom muzycznym, zaprzeczając ogólnie utartym opinjom o niemuzykalności Pomorza. Wielkie też zasługi nad umuzykalnieniem Torunia trzeba przyznać ORMUZ'owi, który z pomocą Pom. Konserwatorjum Muz. urządził cztery koncerty na miarę poziomu europejskiego. Najpierw wystąpili: znakomity pianista Dygat i świetna wiolinistka Umińska, następnie Sztompka i znana pieśniarka polska Szymanowska, trzeci koncert wypełnili artyści tej miary, co Dubiska i Łabuński, a w końcu sezonu wystąpił z ramienia Ormuzu „Kwartet polski", względnie Kwintet: z Dubiską, T. Ochlewskim, Szaleskim, Z. Adamską i J. Ochlewską (fortepian).

Żywiołowy entuzjazm publiczności wywołało świetne wykonanie kwintetu Zarembskiego. Dodać też należy, że wszystkie niemal koncerty „Ormuzu" poprzedzone były audycjami dla uczni miejscowego gimnazjum. Salę Teatru Ziemi pomorskiej zapełniła liczna publiczność na koncercie recitalu Ady Sari.

Miejscowy ruch muzyczny stanowiły popisy publiczne uczniów Pom. Konserw. Muzycznego (istniejącego od początku czasów niepodległości Pomorza), oraz występu toruńskich sił artystycznych: W miesiącu styczniu urządzony był wieczór międzynarodowych kolęd, staraniem p. J. Z. Wieczorka oraz Tow. Słowiańsko-francuskiego. Dn. 6 maja w sali Dworu Artusa, przy wypełnionej sali, odbył się koncert symfoniczny muzyki polskiej XIX i XX stuleci — z udziałem orkiestry symfonicznej pod batutą kapelmistrza Grabowskiego, prof. Z. Moczyńskiego, który dyrygował kilkoma drobnemi swemi kompozycjami na chór i na orkiestrę; pianistki S. Niekraszowej, która wykonała po raz pierwszy w Toruniu Balladę — L. Różyckiego, oraz Fantazję polską z towarzyszeniem orkiestry. Z utworów orkiestrowych zdobyły sobie uznanie pomorskiej publiczności „Tatry" Żeleńskiego i „Step" Z. Noskowskiego. Koncert ten zakończył ubiegły sezon koncertowy utworami wyłącznie polskich kompozytorów.

W miejscowej konfraterni artystów ożywiło się również „Koło Muzyczne" z przewodniczącym Z. Moczyńskim na czele. W celu współpracy wszystkich swych członków wyłonione zostały 2 sekcje: koncertowa z przewodniczącym porucznikiem Grabowskim oraz propagandowa — pod przewodn. Niekraszowej.

Obecny sezon rozpoczął koncert artystów Ormuzu: znakomitej skrzypaczki Umińskiej i pianisty — romantyka Dygata, którzy również grali na audycjach dla młodzieży szkolnej. Dn. 1.XII. odbył się w auli p. Gimn. Męsk. koncert muzyki religijnej, z udziałem p. S. Rutkowskiej — Pękalskiej (śpiew), p. J. Sotowskiego (skrzypce), Z. Moczyńskiego (fisharmonja — utwory własne), S. Niekraszowej (fortepian), chóru miejscowego „Dzwon" oraz „Lutnia" pod batutą p. Rutkowskiego. Koncert ten cieszył się wielką frekwencją i powodzeniem.

W dn. 7.XII. w ramach koncertów Ormuzu odbył się występ znakomitych artystów naszych: p. Szlemińskiej i St. Szpinalskiego. P. Szlemińska wywołała szcze-

ry, żywiołowy entuzjazm mistrzowskim wykonaniem pieśni G. Cacinn'ego—„Amarili mia bella", Pergolese'go — „Pastorella", Mozarta — Arji z opery: „Wesele Figara", oraz szeregu pieśni polskich kompozytorów: Moniuszki, Młynarskiego, M. Kucharskiego, St. Niewiadomskiego i St. Nawrockiego. Jeden z nielicznych uczni I. Paderewskiego Stan. Szpinalski (obecnie Dyr. Konserw. w Wilnie) wykonał z wirtuozowską techniką, podkreślając indywidualnie styl i charakter każdego kompozytora, od klasyków: Bacha, Scarlatti'ego, aż do romantyzmu przedziwnej muzyki Chopina. Z miejscowych artystów, audycje dla uczni seminarjum, gimnazjum i szkół powszechnych, kolejno urządzali por. Grabowski, S. Niekraszowa, szkoła prywatna p. Musiałkowskiej, Pom. Konsewatorjum Muz. oraz Konfraternia Artystów.

I. Niekraszowa.

KRZEMIENIEC.

Krzemieniec należy do tych najszczęśliwszych miast Wołynia, gdzie życie muzyczne może jest najlepiej rozwinięte. Nie twierdzę bynajmniej, że w Krzemieńcu sprawy muzyczne tak imponująco wyglądają. Nie. Ale wziąwszy pod uwagę bardzo małe zainteresowanie się muzyką małych miast prowincjonalnych wogóle, a wołyńskich specjalnie i ten prawie obojętny stosunek do muzyki małomiasteczkowego społeczeństwa, jaki daje się naogół dostrzec, to trzeba podkreślić, że w Krzemieńcu jednakże coś się robi. Mamy tu w Krzemieńcu chóry, mamy orkiestry, zespoły kameralne i t. p. Od czasu do czasu odbywają się koncerty, audycje, wieczorki muzyczne, obsługiwane własnemi siłami. Do miłych objawów należy zaliczyć i to, że Krzemieniec ma i słuchaczy odpowiednio przygotowanych, z dość rozwiniętym krytycyzmem i smakiem.

Niewątpliwie ogromną rolę odegrało tutaj Muzyczne Ognisko Wakacyjne Liceum Krzemienieckiego, które swojemi bardzo starannie dobieranemi audycjami i całą swoją pracą muzyczną przyczyniło się do rozwoju tych warunków muzycznych, jakie są obecnie w Krzemieńcu. Rok rocznie w miesiącu lipcu Krzemieniec przeżywa niezwykłe emocje muzyczne. Śpiewa i gra Liceum Krzemienieckie (tam bowiem mieści się M. O. W.), śpiewają góry, lasy i poszczególne domy. Wszędzie muzyka!... To właśnie M. O. W.. Audycje muzyczne M. O. W. przyciągają (poza słuchaczami M. O. W.) masę publiczności, sala Kolumnowa L. K. (największa i najpiękniejsza w Krzemieńcu) jest na godzinę przed rozpoczęciem audycji — przepełniona. Szlachetna praca M. O. W. nie pozostaje bez echa w Krzemieńcu i po wyjeździe kursów muzycznych.

Rozpoczyna się rok szkolny, zjeżdża się młodzież szkolna, zaczyna pracę muzyczną z młodzieżą L. K., rusza się orkiestra Z. O. S., zabiera się do pracy Krzemieniecki Chór Nauczycielski. O tym ostatnim należy coś niecoś powiedzieć.

Krzemieniecki Chór Nauczycielski, istniejący od czterech lat został zorganizowany przez nauczycielstwo szkół powszechnych. Na początku liczył kilkanaście osób, obecnie należy do Chóru około 50-ciu osób. Poza nauczycielstwem należą i inne osoby. Obok nauczycieli można tu spotkać: inżyniera, sędziego, urzędnika, leśniczego, prawnika i innych. Wszyscy razem tworzą jedną rodzinę, wspólnym językiem której jest p i e ś ń. Próby śpiewu odbywają się jeden raz w tygodniu

(sobota, godz. 19). I tutaj trzeba podkreślić jeden nadzwyczaj pocieszający i ciekawy moment. Kiedy ze wszystkich stron słyszy się, że w organizowaniu chórów największą bolączką jest kiepskie uczęszczanie śpiewaków na próby, to Krzemieniecki Chór Nauczycielski na to absolutnie nie narzeka. Od czterech lat istnienia Chóru nie było takiej soboty (z wyjątkiem naturalnie przerw wakacyjnych), w którejby nie odbyła się próba śpiewu (dosłownie!). Nie zważając nieraz na obrzydliwą pogodę, śnieżną zawieję, jesienną szarugę i t. p. przybywają tłumnie śpiewacy nietylko z miasta, ale i z pobliskich wiosek, odległych 10—12 kilometrów. Sobotnie próby odbywają się w zupełnie rodzinnem nastroju, pełnem szczerości, solidnej pracy i pozytywnych wyników. Dorobek muzyczny Chóru jest dość znaczny. W programie znajdują się utwory: Moniuszki, Noskowskiego, Maszyńskiego, Niewiadomskiego, Nowowiejskiego, Jotejki, Kazury, Sikorskiego, Wiechowicza, Szymanowskiego, Lipskiego, Frömana, Mayznera, Łysenki, Kołłesy, Leontowicza Beethovena, Haendla, Szuberta, Taniejewa, Ipolitowa-Iwanowa, Archangielskiego i innych — nie mówiąc o całym szeregu pieśni regjonalnych wołyńskich.

Krzemieniecki Chór Nauczycielski ma poza sobą kilka własnych koncertów i występów, które odbył nietylko w Krzemieńcu, ale również i w innych miastach wołyńskich jak: Dubno, Równe, a specjalnie są obsługiwane miasteczka w powiecie krzemienieckim (Wiśniowiec, Poczajów, Szumsk i inne). Obecnie K. Ch. N. rozwija się szybko i udoskonala; zamierza w dalszym ciągu służyć jeszcze intensywniej w kierunku szerzenia kultu dla pieśni wśród najszerszego społeczeństwa kresowego.

Pisząc o życiu muzycznem Krzemieńca, niepodobna nie wspomnieć o pracy, jaką rozwija tu „Ormuz". Koncerty „Ormuzu" odbywają się dość regularnie i mają zupełne powodzenie. Może tych koncertów zamało — przydałoby się więcej.

Dodać jeszcze należałoby coś niecoś o dość znacznej i bardzo ciekawej pracy muzycznej na wsi wołyńskiej, ale o tem może innym razem.

J. G.

„O R M U Z"

PIERWSZE PÓŁROCZE DRUGIEGO SEZONU KONCERTOWEGO.

Drugi rok działalności ORMUZ'u wykazał znaczne zwiększenie ruchu koncertowego i już w pierwszem półroczu osiągnięto wyniki, dorównywujące działalności ORMUZ'u za cały rok ubiegły.

Na prowincji, w 66-u miastach, odbyło się 90 koncertów i 146 audycyj dla młodzieży szkolnej, w Warszawie — 86 audycyj w 41 gimnazjach. Ogółem ORMUZ zorganizował w pierwszem półroczu 322 produkcje muzyczne, których wysłuchało 77.000 osób.

Nawiązany został kontakt z nowemi 22 miastami, a dzięki pomocy Zjednoczenia Organizacyj Społecznych w Krzemieńcu zorganizowano akcję koncertową na terenie całego Wołynia.

W wykonaniu koncertów i audycyj na prowincji i w Warszawie wzięło udział 55 artystów:

Śpiew: St. Argasińska, K. Czekotowski, A. Dobosz, I. Gadeyska, I. Hendrichówna (Wilno), M. Janowski, F. Krysiewiczowa (Bydgoszcz), H. Korff - Kawecka, A. Michałowski, W. Łozińska, L. Schretterówna, St. Korwin - Szymanowska, A. Szlemińska, Zb. Woźniak (Kraków), A. Wyleżyńska (Wilno), J. Zwidrynówna.

Skrzypce: G. Bacewiczówna, I. Dubiska, J. Draże, W. Ledóchowska (Wilno), E. Umińska, Z. Jahnke (Poznań), W. Kochański, St. Mikuszewski (Kraków).

Fortepian: Z. Dygat, J. Grabowska (Płock), Z. Kalmanowicz (Wilno), Z. Lisicki (Poznań), Z. Rösler (Bydgoszcz), H. Sztompka, St. Szpinalski (Wilno), B. Woytowicz.

Wiolonczela: Z. Adamska, T. Kowalski, A. Katz (Wilno).

Zespoły: „Kwartet Polski" z udziałem J. Wysockiej-Ochlewskiej (fortepian).

Taniec: J. Hryniewicka.

Akompanjament: M. Bilińska (Kraków), S. Chones (Wilno), J. Lefeld, W. Lutosławski, W. Lehrówna, J. Sulikowski (Łódź), J. Szamotulska, H. Zalewska

Objaśnienie: T. Mayzner, M. Piotrowska, B. Rutkowski, M. Stroiński, T Szeligowski (Wilno).

W drugiem półroczu, w najbliższych miesiącach planowane są objazdy koncertowe na Pomorzu (Szymanowska — Sztompka), w Kieleckiem (Szlemińska — Lewiecki), na Wołyniu i Lubelszczyźnie (Umińska — Dygat), (Michałowski — Woytowicz), w Woj. Łódzkiem (Łozińska — Kochański) i t. d. W Płocku, który przoduje pod względem systematycznej akcji koncertowej, po

koncercie muzyki kameralnej („Kwartet Polski") projektowany jest przyjazd Symfonicznej Orkiestry Filharmonji Warszawskiej z piątą symfonją Beethovena.

Koncerty ORMUZ'u zdobywają coraz większą popularność i w bardzo wielu miastach dają jedyną możliwość usłyszenia dobrej muzyki. Największą jednak wagę przywiązuje ORMUZ do sprawy umuzykalnienia młodzieży, organizując dla niej specjalne audycje.

W ubiegłym roku szkolnym odbyło się 224 audycje, a w I-em półroczu obecnego sezonu koncertowego — już 232. Audycyj tych wysłuchało dotychczas ogółem przeszło 124.000 młodzieży.

Rozporządzenia i okólniki władz szkolnych w sprawie organizowania audycyj w znacznym stopniu dopomogły do skierowania tej sprawy na tory systematycznej i planowej akcji.

Żywe i wdzięczne reagowanie audytorjum młodzieży i budzące się zamiłowanie do muzyki wśród tych nowych zastępów słuchaczy pozwala oczekiwać lepszej przyszłości dla muzyki polskiej.

Z TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ.

Dział wydawniczy ukończył druk następujących wydawnictw:

K. Szymanowski „Pieśni Kurpiowskie" na śpiew z fortepianem, zeszyt III.

Ł. Kamieński „Pieśni Kaszubskie" na śpiew z fortepianem, zeszyt I.

I. Sternicka-Niekraszowa „Ojcze Nasz" na śpiew z fortepianem.

T. Z. Kassern Sonatina na fortepian (nagrodzona na konkursie Towarzystwa Wydawniczego Muzyki Polskiej).

W. Laski 20 piosenek dla dzieci na jednogłosowy chór dziecięcy.

W druku są następujące wydawnictwa:

F. Nowowiejski „Missa pro pace" na chór mieszany z tow. organów.

G. Bacewicz. Temat z warjacjami na skrzypce i fortepian.

A. Jarzębski Concerto „Nova casa" (Wydawnictwo Dawnej Muzyki Polskiej).

Z upoważnienia i przy poparciu Zarządu Funduszu Kultury Narodowej Towarzystwo przystąpiło do prac nad wydaniem partytury orkiestrowej i wyciągu fortepianowego opery „Straszny Dwór" Stanisława Moniuszki. W ten sposób czynione od 1928 r. przez Towarzystwo starania nad doprowadzeniem do skutku tego wydawnictwa zostały załatwione pomyślnie.

Organ Towarzystwa „Muzyka Polska" począwszy od 1936 r. będzie ukazywać się jako dwumiesięcznik. Dzięki temu częściowo stanie się zadość powszechnemu życzeniu czytelników, aby pismo to ukazywało się w znacznie krótszych odstępach czasu, niż dotychczas.

Dnia 2 grudnia 1935 r. Towarzystwo zorganizowało drugi koncert współczesnej muzyki kameralnej, na którym m. in. wykonano poraz pierwszy w Warszawie następujące utwory kompozytorów polskich:

II kwartet smyczkowy T. Szeligowskiego, Suitę na flet i fortepian F. R. Łabuńskiego, i Sonatinę na obój i fortepian Wł. Markiewiczówny.

Część tego koncertu była transmitowana przez Polskie Radjo na wszystkie rozgłośnie polskie.

Na konkursy kompozytorskie ogłoszone przez Towarzystwo w maju 1935 r. („Muzyka Polska" zeszyt VI str. 163) wpłynęły następujące kompozycje:

I. Konkurs na utwór orkiestrowy:

1. Sokół — „Las". Poemat symfoniczny (brak koperty z godłem).
2. „Anami" — Góralczyki. Obrazek muzyczny na małą orkiestrę.
3. „Carmen" — Wspomnienia z Olsztyna. Suita na orkiestrę symfoniczną.
4. „Illusion" — Suita na orkiestrę smyczkową.
5. „Kantylena" — Nokturn.
6. „Lira" — Paleta. Utwór muzyczny w 3 obrazach na orkiestrę.
7. Mol-dur — „Szkice podhalańskie" na małą orkiestrę.
8. Nad Bałtykiem — Poemat symfoniczny na orkiestrę smyczkową
9. „Orchis" — Suita kwiatowa na małą orkiestrę.
10. Prostota — Simfonietta na orkiestrę smyczkową.
11. Marjan Rolicz — Serenada.
12. „Rybak" — „Morze". Suita orkiestrowa.
13. „Rytm" — Koncert na orkiestrę smyczkową.
14. „Syrena" — Symfonietta (na małą orkiestrę).
15. „Turbacz" — Suita góralska.
16. „Zaduszki" — Impresje na orkiestrę smyczkową (instr. dęte ad. lib.)
17. „Ziemia" — Symfonjetta (na temat polskich melodyj ludowych) na małą orkiestrę symfoniczną.
18. 7777 — Warjacje na orkiestrę kameralną.

II. Konkurs na utwór kameralny:

1. „A" — Trio na obój, skrzypce i wiolonczelę.
2. „Ami" — „Ami" (skrzypce, obój, wiolonczela).
3. Ars — Trio na skrzypce, altówkę i wiolonczelę.
4. Camera — Trio na skrzypce, altówkę i wiolonczelę.
5. Iljicz — Fuga na skrzypce, altówkę i wiolonczelę.
6. Klasycy górą — Trio kameralne na obój, klarnet i fagot.
7. „Leggierezza" — „Concertino" na flet, klarnet (B) i fagot.
8. „Marzenie" — Trio na obój, altówkę i fagot.
9. „Mestwin" — Trio na skrzypce, altówkę i wiolonczelę.
10. „Musicus" — Trio na flet, klarnet i fagot.
11. Polonia — Divertimento na skrzypce, altówkę i wiolonczelę.
12. „Scandicus" — Trio pour Hautbois, alto et violoncell.
13. Sentimento — (Trio) na flet (lub skrzypce), altówkę i wiolonczelę,

15. „Sierp" — Trio na obój, fagot i harfę.
16. „Trio" — Trio na skrzypce, altówkę i wiolonczelę.
17. „Tukaj" — Cztery miniatury. Suita na klarnet, altówkę i wiolonczelę.

III. Konkurs na utwór organowy:

1. „Fuga" — Fuga 4 gł.
2. „Gra kościelna" — Nr. 2. Communion op. 2-b.
3. „Hosanna" — Preludjum na temat Kyrie z Mszy XI. (Orbis factor).
4. „Kochanowski" — Preludjum do pieśni „Kto się w opiekę".
5. „Motu Proprio" Nr. 1. Offertoire, op. 2-a.
6. „Muzyka" — Fuga.
7. „Muzyka współczesna" — Wstęp do chorału „Witaj Królowo".
8. „Na adwent" — Trzy przegrywki (interludja) do pieśni adwentowej „Mądrość wieczna".
9. „Ostra Brama" — Wstęp do pieśni Ostrobramskiej „Witaj Święta".
10. „Pięć triów" — Pięć łatwych triów chóralnych na organy.
11. „Polifonja" — Fuga.
„ „ Parafraza.
„ „ Postludjum „W żłobie leży".
„ „ Chorał.
12. „Rubikon Nr. 1" — Preludjum.
13. „Rubikon Nr. 2" — Preludjum.
14. „Rubikon Nr. 3" — Preludjum.
15. „Rubikon Nr. 4" — Preludjum.
16. „Rubikon" Nr. 5" — Fuga.
17. „Rubikon" Nr. 6" — Fuga.
18. „Rubikon" Nr. 7" — Fuga.
19. „Rubikon" Nr. 8" — Fuga.
20. „Sesquialtera" — Sześć preludjów organowych.
21. „Solesmes" — Wstęp do Kyrie z Mszy XI. (Orbis factor).
22. „Styczeń 1935" — 3 nokturny.
23. „Mieczysław Surzyński" — Preludjum na motywie „Roty".
24. „Veni Creator" — Nr. 3. Postludium. op. 2-c.
25. „Zmartwychwstanie" — Preludjum.
26. „Zwycięzca śmierci" — Zwycięzca śmierci.

Orzeczenia Sądu Konkursowego zapadną w ciągu m-ca lutego 1936 r.

MUZYCY
O KSIĄŻCE DR. LUDWIKA BRONARSKIEGO „HARMONIKA CHOPINA".

Tygodnik literacko - artystyczny „Prosto z mostu" ogłosił ankietę pod tytułem „Jaką najciekawszą książkę przeczytałem w r. 1935". Wśród nadesłanych odpowiedzi wielu wybitnych osobistości znajdują się opinje poważnych muzyków prof. Stanisława Niewiadomskiego i Dr. Henryka Opieńskego, którzy zgodnie wskazują na książkę Dr. Ludwika Bronarskiego „Harmonika Chopina" (Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej 1935).

Prof. St. Niewiadomski pisze:

„... Oto oddawna... apelowałem przy każdej sposobności do muzykologów, ażeby raz nareszcie twórczość Chopina zaczęli obserwować nie z punktu widzenia uczuciowo - pięknościowego, lecz harmoniczno - naukowego. Dr. Bronarski zrealizował tę myśl, podając pracę obszerną (przeszło 400 str.), szczegółową, umiejętnie i jasno przeprowadzoną. Każdego muzyka zawodowego zająć ona musi bezwzględnie..."

Dr. Henryk Opieński:

„... jeżeli jednak daję pierwszeństwo „Harmonice Chopina", to ze względu na jej znaczenie w polskiej literaturze muzykologicznej. Połączenie metod analitycznych uczonego muzykologa, gruntownie wykształconego teoretyka z wyczuciem subtelnego artysty muzyka (Dr. Bronarski jest doskonałym pianistą) nadają tej książce wartość niepospolitą, stawiając ją w pierwszym szeregu prac międzynarodowych — poświęconych twórczości Chopina".

KONKURS
MUZYCZNY MINISTERSTWA SPRAW WOJSKOWYCH.

§ 1.

Celem pobudzenia polskiej twórczości muzycznej w kierunku kompozycji marszów wojskowych Ministerswo Spraw Wojskowych organizuje konkurs muzyczny.

§ 2.

Przedmiotem konkursu będą następujące utwory:

a) Marsz fanfarowy do defilady na orkiestrę wojskową i 4 trąby naturalne Es (dublowane).
b) Marsz defiladowy na orkiestrę wojskową.
c) Marsz opary na tematach ludowych góralskich na orkiestrę wojskową i 4 kobzy.
   Tempo powyższych marszów: 120 — 132 kroków na minutę.
d) Marsz żałobny na orkiestrę wojskową.

§ 3.

Skład instrumentalny orkiestry wojskowej przedstawia się jak następuje:
flet mały C,
flet C,
klarnet Es,
klarnet B I, II i III (dublowane),
kornety B I i II (dublowane),
rogi F lub Es I — IV,
tenory B I — III,
baryton,
trąbki B lub Es I — II, Es III — IV,
puzony I — III,
basy Es,
basy B,
bęben wielki,
talerze,
bęben mały,
ad libitum: obój I, II, fagot I, II, saxofony i kotły.

Trąby wymagane przy marszu pod lit. a) są to trąby naturalne (bez wentylów), dwuzwojowe w stroju Es, używane do wykonywania sygnałów dźwiękowych (t. zw. sygnałówki). W czasie defilady przewidziane jest użycie 8 trąb naturalnych Es; pisać należy jednak tylko 4 partje, które przy wykonywaniu marsza będą dublowane.

Kobzy, wymagane przy marszu góralskim pod lit. c), zostały wprowadzone do orkiestr pułków strzelców podhalańskich w ilości 4 instrumentów w stroju Es; mają one skalę chromatyczną c^1 i e^2 (brzmienie es^1 — g^2), przytem 2 instrumenty posiadają stale brzmiący ton burdonowy c, który brzmi jak Es, a 2 pozosałe ton: g, który brzmi jak:B. Piszczałki burdonowe mogą być w czasie grania na pewien czas, lub stale wyłączone.

§ 4.

Ministerstwo Spraw Wojskowych przeznaczyło na konkurs następujące nagrody:

a) za marsz famfarowy do defilady na orkiestrę wojskową i 4 trąby naturalne Es:

I nagroda — 600,00 zł.
II „ — 300,00 „
III „ — 200,00 „

b) za marsz defiladowy na orkiestrę wojskową:

I nagroda — 500,00 zł.
II „ — 300,00 „
III „ — 200,00 „

c) za marsz góralski na orkiestrę wojskową i 4 kobzy:

I nagroda — 300,00 zł.
II „ — 200,00 „

d) za marsz żałobny na orkiestrę wojskową:

I nagroda — 300,00 zł.
II „ — 200,00 „

§ 5.

Na konkurs powinny być nadsyłane utwory oryginalne niewydane drukiem. Dopuszczalne jest użycie melodyj ludowych. Marsze, przyjęte i grywane jako marsze pułkowe są od konkursu wykluczone.

Utwory należy nadsyłać w wyciągu fortepianowym, partyturze orkiestralnej i rozpisanych głosach orkiestralnych, anonimowo, w kopercie zaopatrzonej godłem, dołączając zapieczętowaną i zaopatrzoną godłem kopertę z nazwiskiem i adresem kompozytora.

§ 6.

Jeżeli prace nadesłane na konkurs nie zostaną zakwalifikowane przez komisję sędziowską jako nadające się do wynagrodzenia nagrodami wyszczególnionemi w § 4, komisja sędziowska ma prawo przyznać mniejsze nagrody, lub też nie przyznać żadnej nagrody, jeżeli żadna z prac nadesłanych nie zostanie zakwalifikowana do nagrodzenia.

§ 7.

Ministerstwo Spraw Wojskowych zastrzega sobie prawo nabycia, za zgodą autorów, utworów nienagrodzonych nagrodami pieniężnemi wyszczególnionemi w § 4,

ale zakwalifikowanych przez komisję sędziowską jako nadających się do użytku orkiestr wojskowych.

§ 8.

Prace nagrodzone nagrodami pieniężnemi, lub też nabyte stają się własnością Ministerstwa Spraw Wojskowych.

§ 9.

Prace na konkurs należy nadsyłać do dnia 31 marca 1936 roku pod adresem: Ministerstwo Spraw Wojskowych Departament Piechoty — Referat Muzyczny — Warszawa, ul. Marszałkowska 26.

§ 10.

Prace nienagrodzone i niezakupione przez Ministerstwo Spraw Wojskowych będą mogły być odebrane przez autorów w Referacie Muzycznym M. S. Wojsk. Warszawa, Marszałkowska 26 w terminie do dnia 31.XII. 1936 r.

Prace nieodebrane w powyższym terminie zostaną zniszczone.

WYDAWNICTWA NADESŁANE.

Hławiczka K. Mazowsze. Pieśni na 1, 2 i 3 głosy. Bibljoteczka Pieśni Regjonalnych Nr. 8 pod red. K. Hławiczki. Katowice.

Gniot W. J. Etude pour piano à 2 mains, op. 13, Nr. 1. Nakład autora. Poznań. 1936.

— Gavotte. (Tiree de la Suite pour piano) op. 39. Nakład autora. Poznań, 1935.

— Nokturn na fortepian. Nakład autora. Poznań, 1935.

— Prelude op. 33, Nr. 1. Nakład autora.

Reiss J. Sextus Empiricus przeciw muzykom. Osobne odbicie z Kwartalnika Filozoficznego pod red. W. Heinricha. Polska Akademja Umiejętności. Kraków.

Rybicki F. 3 Preludja z op. 2, na fortepian. Skład główny: Wacław Pawłowski, Księgarnia Wysyłkowa, Warszawa.

— Gram wszystko. Album fortepianowe zesz. I. Nakład i własność: Wacław Pawłowski, Księgarnia Wysyłkowa, Warszawa.

Chór. Miesięcznik poświęcony muzyce chóralnej. Organ Zjednoczenia Polskich Związków Śpiewaczych i Muzycznych w Warszawie. Rok III, Nr. 1. Warszawa, Styczeń, 1936.

Muzyka Kościelna. Pismo poświęcone muzyce kościelnej i liturgji. Rok X, Nr. 7/8 i 11/12. Poznań, 1935.

Organista. Miesięcznik poświęcony sprawom organistów polskich Rok I, Nr. 3, 5, 6. Łódź, Sierpień, Październik, Listopad 1935.

Orkiestra. Miesięcznik poświęcony krzewieniu kultury muzycznej wśród orkiestr i towarzystw muzycznych w Polsce. Rok VI, Nr. Nr.: 4—12. Przemyśl, 1935.

Orlęta. Miesięcznik młodzieży szkolnej. Rok VIII, Nr. Nr.: 1 — 4. Poznań, 1935.

Pax. O chrześcijańską kulturę jutra. Dwutygodnik. Rok 3, Nr. Nr.: 9 — 18. Wilno, 1935.

Śpiewak. Miesięcznik muzyczny. Organ Zjednoczenia Polskich Związków Śpiewaczych i Muzycznych w Warszawie. Rok XVII, Nr. 1. Katowice, Styczeń, 1936.

OD REDAKCJI.

Pomimo wysoce niesprzyjających dla pisma muzycznego czasów i warunków, „Muzyka Polska“ przetrwała pierwsze dwa lata swego istnienia, starając się służyć rozwojowi polskiej kultury muzycznej i sprawom z naszem życiem muzycznem związanym. Stały wzrost liczby współpracowników i czytelników naszego pisma jest wymownym dowodem potrzeby jego istnienia i jego celowości.

W założeniu swojem „Muzyka Polska“ jest pismem aktualnem, odźwierciadlającem współczesny ruch muzyczny w Polsce, jego idee i dążenia. Przeszkodą w zaktualizowaniu treści „Muzyki Polskiej“ było ukazywanie się tego pisma w długich, kwartalnych odstępach.

Biorąc pod uwagę życzenia czytelników „Muzyki Polskiej“ i potrzeby aktualnego pisma muzycznego — Zarząd Towarzystwa Wydawniczego Muzyki Polskiej postanowił przekształcić swój organ na pismo dwumiesięczne.

Począwszy od następnego numeru, „Muzyka Polska“ ukazywać się będzie jako dwumiesięcznik.

Niniejszym więc numerem zamykamy jeden z okresów rozwoju naszego pisma muzycznego.

Dziękując wszystkim współpracownikom i przyjaciołom „Muzyki Polskiej“ za dotychczasowe wysiłki nad rozwojem i kształtowaniem się naszego pisma — Redakcja wierzy, że nie odmówią swej cennej współpracy i nadal ci wszyscy, dla których sprawa pogłębienia i rozwoju polskiej kultury muzycznej nie jest rzeczą obojętną.

Wydawca: TOWARZYSTWO WYDAWNICZE MUZYKI POLSKIEJ.
Redaktor odpowiedzialny: BRONISŁAW RUTKOWSKI

Zakł. Druk. F. Wyszyński i S-ka, Warszawa.

TW
MP



TW
MP

POLSKI ROCZNIK MUZYKOLOGICZNY

WYDAWNICTWO
STOWARZYSZENIA MIŁOŚNIKÓW DAWNEJ MUZYKI
W WARSZAWIE

Tom I (1935)

REDAKTOR
Prof. Dr. ADOLF CHYBIŃSKI

ZAWIERA PRACE:

J. M. Chomińskiego (Lwów), M. Szczepańskiej (Lwów), J. J. Dunicza (Lwów), H. Opieńskiego (Morges), A. Simonówny (Warszawa), Ł. Kamieńskiego (Poznań) oraz sprawozdania i referaty krytyczne L. Bronarskiego, J. Pulikowskiego, W. Spassowa, J. M. Chomińskiego, J. Freiheitera, H. Opieńskiego, A. Chybińskiego i Ł. Kamieńskiego.

Cena zł. 8.—

TW
MP